# Johann Sebastian Bach's

# Werke.

Herausgegeben von der Bach-Gesellschaft
zu Leipzig.

Stich und Druck von Breitkopf & Härtel.

# VERZEICHNISS DER MITGLIEDER
DER
# BACH-GESELLSCHAFT.

## DIRECTORIUM.

M. Hauptmann, Vorsitzender.
J. Klengel, Schriftführer.
Breitkopf & Härtel, Cassirer.
C. F. Becker.
E. F. Richter.

## AUSSCHUSS.

Dr. Baumgart in Breslau.
Dr. Fr. Chrysander in Bergedorf.
Ferd. David, Concertmeister in Leipzig.
Dr. Robert Franz, Musikdirector in Halle.
Niels W. Gade, Prof. u. Musikdirector in Copenhagen.
E. Grell, Königl. Musikdirector in Berlin.
Fr. Hauser, Kapellmeister in Carlsruhe.
F. Hiller, *städtischer* Kapellmeister in Cöln.
Otto Jahn, Professor in Bonn.
J. Joachim, Concertdirector in Hannover.
Dr. Ed. Krüger in Göttingen.
Abbé Dr. Franz Liszt, d. Z. in Rom.
Jul. Maier, Bibliothekar in München.
Wilh. Rust, Musikdirector in Berlin.
C. H. Schede, Geh. Ober-Regierungs-Rath in Berlin.
Xaver Schnyder von Wartensee in Frankfurt a/M.
Freiherr *von* Tucher, Ober-Appellrath *in* München.

---

| | Expl. |
|---|---|
| Seine Majestät der Kaiser von Oesterreich | 10 |
| Ihre Majestät die Königin von England | 1 |
| Seine Majestät der König von Preussen | 20 |
| Seine Majestät der König von Hannover | 10 |
| Seine Majestät der König von Sachsen | 4 |
| Ihre Majestät die Königin von Sachsen | 1 |
| Seine Königliche Hoheit der Grossherzog von Sachsen-Weimar-Eisenach | 2 |
| Ihre Königliche Hoheit die Frau Grossherzogin von Sachsen-Weimar-Eisenach | 4 |
| Seine Königliche Hoheit der Grossherzog von Mecklenburg-Schwerin | 3 |
| Seine Hoheit der Herzog von Sachsen-Koburg-Gotha | 3 |
| Seine Hoheit der Herzog von Sachsen-Meiningen | 1 |
| Seine Königliche Hoheit der Prinz Albert von Sachsen-Koburg-Gotha, Gemahl Ihrer Majestät der Königin von England † | 1 |
| Ihre Königliche Hoheit die Prinzessin Amalie von Sachsen | 1 |
| Ihre Königliche Hoheit die Prinzessin Marie Auguste von Sachsen | 1 |
| Ihre Königliche Hoheit die Frau Prinzessin Victoria von Preussen | 1 |
| Ihre Königliche Hoheit die Frau Prinzessin Friedrich von Hessen-Cassel, geborne Prinzessin Anna von Preussen | 1 |

| | Expl. |
|---|---|
| Seine Königliche Hoheit der Prinz Albrecht (Sohn) von Preussen | 1 |
| Seine Hoheit der Herzog Maximilian in Bayern | 1 |
| Seine Hoheit der Erbprinz von Sachsen-Meiningen | 1 |
| Seine Hoheit der Prinz Reuss | 1 |
| Seine Hoheit der Fürst von Hohenzollern-Hechingen | 3 |
| Seine Durchlaucht der Fürst Karl Egon zu Fürstenberg | 1 |
| Ihre Durchlaucht die Prinzessin Friederike zu Lippe-Detmold | 1 |

---

Das Königlich Preussische Ministerium der geistlichen, Unterrichts- und Medicinal-Angelegenheiten 20

---

## DEUTSCHLAND.

*Aachen.* Expl.

Herr Brüggemann, Hofrath 1
Herr Hasenclever, Landrath 1

*Altbrünn bei Brünn.*

Herr Križkowsky, P., Augustiner Stifts-Priester und Regens-Chori zu St. Thomas 1

*Altdorf bei Nürnberg.*

Das königl. bayer. Schullehrer-Seminar 1

*Altenburg.*

Herr Dr. Stade, W., Herzogl. Hofkapellmeister 1

*Arnstadt.*

Herr Stade, H. B., Cantor, Organist u. Musikdirector 1

*Augsburg.*

Der protestantische Kirchenchor 1

*Baden-Baden.*

Frau Dr. Schumann, Clara 1
Frau Viardot-Garcia, Pauline 1

*Barmen.*

Der städtische Gesangverein 1
Herren Ibach Söhne, A. 1

*Bergedorf.*

Herr Dr. Chrysander, Fr. 1

*Berlin.*

Der Domchor 1
Die königliche Bibliothek 1
Die Redaction der neuen Berliner Musikzeitung 1
Die Redaction der Berliner Musikzeitung: Echo 1
Die Trautwein'sche Buch- und Musikalienhandlung 1
Herren Asher & Co., 1
Herr Dr. Bellermann 1
Herren Bote & Bock, Musikalienhandlung 1
Herr von Dachroeden, Schlosshauptmann von Quedlinburg 1
Herr Ehlert, Louis 1
Herr Espagne, Fr., Custos der Königlichen Bibliothek 1
Herr Grasnick, Particulier 1
Herr Grell, königl. Musikdirector 1
Herr Klingner, C., Stadtrichter 1
Herr Dr. Lindner 1
Herr von Loeper, Geh. Regierungsrath 1
Herr Lührss, C., Tonkünstler 1
Frau Gräfin von Pourtales 1
Herr Radecke, R., königl. Musikdirector 1
Herr Rust, Wilhelm, Musikdirector 1
Herr Schede, Geh. Ober-Regierungsrath 1
Herr Scholz, B., Kapellmeister 1
Herr Prof. Stern, J., K. Musikdirector 1
Herr Taubert, W., königl. Kapellmeister 1
Herr Vierling, G., Musikdirector 1
Herr Dr. Wagener 1
Herr von Watzdorff 1
Herr Wendel, C., Gesanglehrer 1
Herr Wichmann 1

*Bernburg.*

Herr Kanzler, Musikdirector 1

*Bielefeld.*

Herr Hahn, A., Musikdirector 1

*Blankenburg.*

Herr Otto, Ed., Kreisrichter 1

*Bonn.*

Herr Dr. Gehring, F. 1
Herr Dr. Heimsöth, Professor 1
Herr Herbert, George 1
Herr Jahn, O., Professor 1
Herr Kyllmann, G. 1

*Brandenburg.*

Die Liedertafel 1

*Bremen.*

Die Singacademie 1
Herr Cranz, Ferdinand 1
Herr Fritze, W. 1
Herr Runge, Otto 1

*Breslau.* Expl.

Das königliche katholische Gymnasium 1
Das königl. academische Institut für Kirchenmusik 1
Die Singacademie 1
Herr Dr. Baumgart 1
Herr Dr. Branis, Professor 1
Herr Kahl, Cantor 1
Herr Leuckart, F. E. C., Musikalienhandlung 1

*Bückeburg.*

Herr Wolff, Candidat 1

*Carlsruhe.*

Der Cäcilienverein 1
Die grossherzogliche Hof-Kirchenmusik 1
Herr Dreher, C., Lyceallehrer 1
Herr Hauser, Fr., Kapellmeister 1
Herr Levi, H., Hofkapellmeister 1
Herr Dr. Schell, W., Professor 1

*Celle.*

Herr Stolze, H. W., Stadt- und Schloss-Organist 1

*Cöln.*

Der städtische Gesangverein 1
Das Oberbürgermeister-Amt 1
Die rheinische Musikschule 1
Herr Breunung, F., Tonkünstler 1
Herr Flinch 1
Herr Hiller, F., städtischer Kapellmeister 1
Herr Hompesch, N. J., Professor 1
Herr von Königslöw, Otto, Tonkünstler 1
Herr Rudorff, E., Professor 1
Herr Seydlitz, Kaufmann 1

*Crefeld.*

Herr von Beckerath, R. 1

*Darmstadt.*

Die grossherzogliche Hofmusik 1

*Dessau.*

Die herzogliche Hofkapelle 1

*Detmold.*

Die fürstliche Hofkapelle 1

*Dresden*

Der Tonkünstlerverein 1
Die Dreyssig'sche Singacademie 1
Fräulein Adelheid Einert 1
Herr Friedel, B., Musikalienhandlung 1
Herr Herion, Musiklehrer 1
Herr Hoffarth, L., Musikalienhandlung 1
Herr Leonhardt, J. E., Professor am Conservatorium 1
Herr Meinardus, L., Musikdirector 1

Expl.

Herr Dr. Rietz, J., Hof-Kapellmeister 1
Herr Schurig, Volkmar, Tonkünstler 1
Herr Zillmann, Theodor, Tonkünstler 1

*Duisburg.*

Herr Curtius, Fr., jr. 1

*Düsseldorf.*

Der Gesang-Musikverein 1
Herr Dr. Hasenclever 1
Herr Tausch, Julius, Musikdirector 1

*Elberfeld.*

Der Gesangverein 1
Frau Conrad Duncklenberg 1
Herr van Eyken, J. A., Organist 1
Frau Louis Simons 1

*Erlangen.*

Die königliche Universitäts-Bibliothek 1

*Frankfurt a/M.*

Der Cäcilien-Verein 1
Herr Buhl, August, Tonkünstler 1
Herr Goltermann, G., Musikdirector 1
Herr Henkel, H., Tonkünstler 1
Herr Müller, C., Musikdirector 1
Herr Oppel, Wigand, Organist 1
Herr Reichard, G. 1
Herr Dr. Schlemmer 1
Herr Schnyder von Wartensee, Tonkünstler 1
Herr Dr. Spiess, G. A. 1
Herr Wannenmann, P., Particulier 1

*Gersfeld bei Fulda.*

Herr Graf Froberg, Montjoie 1

*Göttingen.*

Die königliche Universitäts-Bibliothek 1
Herr Professor Dr. Baum, Hofrath 1

*Gratz.*

Herr Dr. Tosi, Professor 1

*Grimma.*

Herr Steglich, E., Oberlehrer und Cantor 1

*Halberstadt.*

Frau Krüger, Justizräthin 1

*Halle.*

Die Singacademie 1
Herr Fahrenberger, Schloss- und Dom-Organist 1
Herr Dr. Franz, R., Musikdirector 1
Herr Karmrodt, H., Musikalienhandlung 1

| *Hamburg.* | Expl. |
|---|---|
| Die Bachgesellschaft | 1 |
| Herr Armbrust, Organist | 1 |
| Herr Brahms, J., Tonkünstler | 1 |
| Herr Cranz, August, Musikalienhandlung | 1 |
| Herr Eiermann, C. G. | 1 |
| Herr Hühne, L. W. | 1 |
| Herr Karck, Gustav | 1 |
| Herr Lallemant, Avé Th., Tonkünstler | 1 |
| Herr Otten, G. D., Musikdirector | 1 |
| Herr Schaller, J. N., Organist | 1 |
| Herr Stockhausen, Jul., Musikdirector | 1 |
| *Hannover.* | |
| Herr Fischer, C. L., Hofkapellmeister | 1 |
| Herr Joachim, J., Concert-Director | 1 |
| Herr Kestner, Hermann, Particulier | 1 |
| *Heidelberg.* | |
| Herr Dr. Sattler, G. | 1 |
| *Hildburghausen.* | |
| Herr Dr. Emmrich | 1 |
| *Homberg.* | |
| Das königl. preussische Seminar | 1 |
| *Ichtershausen.* | |
| Die Schullehrer-Bibliothek | 1 |
| *Jena.* | |
| Herr Dr. Hartenstein, Professor | 1 |
| Herr Dr. Naumann, E., Universitäts-Musikdirector | 1 |
| *Kiel.* | |
| Der Gesangverein | 1 |
| Herr Hundertmark, Organist | 1 |
| Herr Professor Karsten | 1 |
| Herr Professor Planck | 1 |
| *Königsberg i/Pr.* | |
| Die musikalische Academie | 1 |
| Herr Müller, E., Musikalienhandlung | 1 |
| Herr Saran, A., Divisionsprediger | 1 |
| *Kremsmünster.* | |
| Herr Kerschbaum, P. Maximilian, Capitular und Musikdirector | 1 |
| *Leipzig.* | |
| Das Conservatorium der Musik | 1 |
| Die Concert-Direction | 1 |
| Die Singacademie | 1 |
| Die Stadt-Bibliothek | 1 |
| Herr Bagge, Selmar, Redacteur der allgem. Musikalischen Zeitung | 1 |
| Herr von Bernuth, J., Musikdirector | 1 |
| Herren Breitkopf und Härtel, Musikalienhandlung | 1 |
| Herr David, Ferd., Concertmeister | 1 |
| Herr Dreyschock, R., Concertmeister | 1 |

| | Expl. |
|---|---|
| Herr Dr. Engelmann, Wilh., Buchhändler | 1 |
| Frau Prof. Dr. Frege, Livia | 1 |
| Herr Grabau, A., Tonkünstler | 1 |
| Herr Dr. Günther, F. H. | 1 |
| Herr Dr. Hauptmann, M., Cantor und Musikdirector | 1 |
| Herr von Holstein, F. | 1 |
| Herr Klemm, C. A., Musikalienhandlung | 1 |
| Herr Dr. Klengel, J. | 1 |
| Herr Dr. Lampe senior, C., Kaufmann | 1 |
| Herr Professor Moscheles, J. | 1 |
| Herr Naumann, Justus, Buchhändler | 1 |
| Herr Dr. Papperitz, Lehrer am Conservatorium der Musik | 1 |
| Herr Dr. Petschke, Advocat | 1 |
| Herr Richter, E. F., Musikdirector und Organist | 1 |
| Herr Riedel, C., Musikdirector | 1 |
| Herr Schuberth, Julius, Musikalienhandlung | 1 |
| Frau Dr. Seeburg | 1 |
| *Lucka.* | |
| Herr Belcke, C. G., Kammermusikus | 1 |
| *Ludwigshafen.* | |
| Herr Jäger, A., Director der pfälzischen Eisenbahn | 1 |
| *Magdeburg.* | |
| Herr Heinrichshofen, Musikalienhandlung | 1 |
| Herr Rebling, G., Organist u. Musikdirector | 1 |
| *Mainz.* | |
| Die Liedertafel | 1 |
| Herr Behr, H., Theater-Director | 1 |
| Herr Oechsner, Denis | 1 |
| *Mannheim.* | |
| Herr Heckel, K., Musikalienhandlung | 1 |
| *Meiningen.* | |
| Frau Kapellmeister Drobisch | 1 |
| Herr Freiherr von Liliencron, Kammerherr | 1 |
| *München.* | |
| Das Conservatorium der Musik | 1 |
| Die königliche Hof-Musik-Intendanz | 1 |
| Die königliche Hof- und Staatsbibliothek | 1 |
| Herr Grenzebach, E., Musikdirector | 1 |
| Herr Lachner, Fr., königl. General-Musikdirector | 1 |
| Frau von Lerchenfeld, Louise | 1 |
| Herr Prof. Maier, J., Conservator der musikal. Abtheilung der königl. Bibliothek | 1 |
| Herr Freiherr von Perfall, C. | 1 |
| Herr Dr. Riehl, W. H. | 1 |
| Herr v. Sahr, H., Tonkünstler | 1 |
| Herr Scherer, Lehrer | 1 |
| Herr Täglichsbeck, Th., Kapellmeister | 1 |
| Herr Freiherr v. Tucher, Ober-Appellrath | 1 |
| Herr Wanner, Chr., Professor am k. Conserv. d. Musik | 1 |
| Herr Wüllner, Fr., Kapellmeister | 1 |
| Herr von Zwehl, Staatsminister | 1 |

| *Münster.* | Expl. |
|---|---|
| Herr Grimm, Julius O., Musikdirector | 1 |
| *Naumburg.* | |
| Herr Krug, G., Appellations-Gerichtsrath | 1 |
| Herr Schulze, Fr. Fr., Musikdirector | 1 |
| *Neuburg.* | |
| Das königliche Seminar | 1 |
| Herr Unterbirker, Schullehrer | 1 |
| *Neuruppin.* | |
| Herr Möhring, F., Musikdirector | 1 |
| *Neustrelitz.* | |
| Herr Messing, Cantor und Organist | 1 |
| *Neuwied.* | |
| Herr Steinhausen, Seminarlehrer | 1 |
| *Niesky.* | |
| Herr Geller, A. F., Inspector | 1 |
| *Offenbach a/M.* | |
| Herr Friese, E., Concertmeister | 1 |
| *Oldenburg.* | |
| Herr Dietrich, A., Hofkapellmeister | 1 |
| *Plauen im Voigtl.* | |
| Seminar-Direction | 1 |
| *Posen.* | |
| Herr Gräbe, Alb., Appellations-Gerichtsrath | 1 |
| *Prag.* | |
| Herr Dreyschock, Alex., Kapellmeister | 1 |
| Frau Dr. Czermak, Marie, | 1 |
| *Rheineck (Schloss).* | |
| Herr von Bethmann-Hollweg, Geh. Ober-Reg.-Rath | 1 |
| *Rostock.* | |
| Herr Zerck, Organist | 1 |
| *Schleswig.* | |
| Herr Stange, H., Organist | 1 |
| *Schwerin.* | |
| Herr Dr. Mettenheimer, Medizinalrath und Grossherzogl. Leibarzt | 1 |
| Herr Trutschel, Anton, Musikalienhandlung | 1 |
| *Sondershausen.* | |
| Die fürstliche Hofkapelle | 1 |
| Herr Marpurg, F., Kapellmeister | 1 |

| *Stettin.* | Expl. |
|---|---|
| Herr Prof. Dr. Calo, F. F. | 1 |
| Herr Dohrn, C. A. | 1 |
| Herr Flügel, G., königl. Musikdir. u. Schlossorganist | 1 |
| Herr Mayer, W., Apotheker | 1 |
| *Strengberg in Nieder-Oesterreich* | |
| Herr Zeller, Carl | 1 |
| *Stuttgart.* | |
| Die königl. Hand-Bibliothek | 1 |
| Der Verein für klassische Kirchenmusik | 1 |
| Herr Abert, J. J., Musikdirector | 1 |
| Herr Dr. Keuthe | 1 |
| Herr Pruckner, Dionys, Hofpianist | 1 |
| Herr Speidel, W., Musikdirector | 1 |
| Herr Zumsteeg, G. A., Musikalienhandlung | 1 |
| *Tarna Eörs.* | |
| Herr Baron von Orzy, F. | 1 |
| *Tübingen.* | |
| Die königliche Universitäts-Bibliothek | 1 |
| Herr Scherzer, O., Universitäts-Musikdirector | 1 |
| *Weimar.* | |
| Herr Baron Walter von Goethe, Grossh. Kammerherr | 1 |
| *Wernigerode.* | |
| Herr Dr. Friederich, A. | 1 |
| *Wien.* | |
| Die Singacademie | 1 |
| Herr von Bruyck, C., Tonkünstler | 1 |
| Herr Dessauer, Joseph, Tonkünstler | 1 |
| Herr Esser, H., Kapellmeister | 1 |
| Herr Grädener, C. G. P., Tonkünstler | 1 |
| Herr Horn, E., Tonkünstler | 1 |
| Herr Jüllig, Franz | 1 |
| Herr Graf Laurencin | 1 |
| Herr Nottebohm, Gustav, Tonkünstler | 1 |
| Herr Paterno, F., Kunsthändler | 1 |
| Herr Schmidt, R. | 1 |
| Frau Baronin Sina, Marie | 1 |
| Herr Spina, C. A., Musikalienhandlung | 1 |
| Herr Vesque von Püttlingen, J., k. k. Ministerialrath | 1 |
| *Wiesbaden.* | |
| Der Cäcilienverein | 1 |
| Herr Bogler, C., Collaborator | 1 |
| *Zittau.* | |
| Der Gymnasial-Chor | 1 |
| *Zwickau.* | |
| Der Musikverein | 1 |

# AUSLAND.

## BELGIEN.

### Brüssel.

| | Expl. |
|---|---|
| Das Conservatorium der Musik | 1 |
| Herr Graf von Hadelin Liedekerke-Beaufort | 1 |
| Herren Gebr. Schott, Musikalienhandlung | 2 |

### Gent.

| | |
|---|---|
| Das Conservatorium der Musik | 1 |
| Herr Vicomte de Clerque Wissocq | 1 |

## DÄNEMARK.

### Copenhagen.

| | |
|---|---|
| Der Musikverein | 1 |
| Herr Barneckow | 1 |
| Herr Prof. Gade, Niels W., Musikdirector | 1 |
| Herr Hartmann, J. P. E., Professor | 1 |
| Herr Heise, P., Organist | 1 |
| Herr Graf Lerche, C. A. | 2 |
| Herr Winding, August, Tonkünstler | 1 |

## ENGLAND.

(Subscriptionen für England werden stets angenommen bei den Herren *Ewer* & *Cie*, 87 Regent Street, London.)

### Bedford.

| | |
|---|---|
| Herr Flowers, G. F. | 1 |

### Belfast.

| | |
|---|---|
| Herr Chipp, E. T. | 1 |

### Bristol.

| | |
|---|---|
| Herr Ames, G. A. | 1 |

### Cambridge.

| | |
|---|---|
| Die Universitäts-Bibliothek | 1 |
| Herr Lunn, J. R. | 1 |
| Herr Power, Joseph | 1 |

### Chichester.

| | |
|---|---|
| Herr Goddard, Reo | 1 |

### Edinburgh.

| | |
|---|---|
| Die Universitäts-Bibliothek | 1 |

### Exeter.

| | |
|---|---|
| Herr Hake, E. | 1 |

### Henley.

| | |
|---|---|
| Herr Thorne, E. H. | 1 |

### Leeds.

| | |
|---|---|
| Herr Atkinson, J. W. | 1 |
| Herr Spark, W. | 1 |

### Liverpool.

| | |
|---|---|
| Herr Lawrence, C. | 1 |

### London.

| | Expl. |
|---|---|
| Das britische Museum | 1 |
| Die Bachgesellschaft (The Bach Society) | 1 |
| Sacred Harmonic Society | 1 |
| Herr Asher, Joseph | 1 |
| Herr Barry, C. A. | 1 |
| Herr Bartholomew, W. | 1 |
| Herr Benedict, Julius | 1 |
| Herr Dr. Bennett, W. St., Vorsitz. d. Bachges. in London | 1 |
| Herr Best, W. T. | 1 |
| Herr Cooper, G. | 1 |
| Herr Cummings, W. H. | 1 |
| Herren Dulau & Co., Buchhandlung | 1 |
| Herren Ewer & Co., Musikalienhandlung | 2 |
| Herr Goldschmidt, Otto | 1 |
| Herr Grove, George | 1 |
| Herr Hopkins, E. G. | 1 |
| Herr Hullah, J. | 1 |
| Herr Jervis, Vincent | 1 |
| Herr Jones, George David | 1 |
| Herr May, E. Collett | 1 |
| Herr Marsh, Joseph | 1 |
| Herr Molique, B. | 1 |
| Herr Oakeley, H. S. | 1 |
| Herr Pauer, Ernst | 1 |
| Herr Potter, C. | 1 |
| Frau Stirling, E. | 1 |
| Herr Webb, W. H. | 1 |
| Herr Werner, L. | 1 |

### Manchester.

| | |
|---|---|
| Herr Foulkes, W. | 1 |
| Herr Halle, C. | 1 |
| Herr Lindau, L. F. | 1 |

### Oxford.

| | |
|---|---|
| Herr Dr. Hayne, L. G. | 1 |
| Herr Prof. Gore Ouseley | 1 |

### Slough.

| | |
|---|---|
| Herr Ouseley, F., Baronet | 1 |

### York.

| | |
|---|---|
| Herr Darnell, Rob. M., Capitain d. 1. York-Regim. | 1 |

## FRANKREICH.

(Subscriptionen für Frankreich werden stets angenommen bei Herrn J. Maho, 25 rue du Faubourg-Saint Honoré, Paris.)

### Carcassonne.

| | |
|---|---|
| Herr Charles de Rolland du Roquan | 1 |
| Herr Raymond Rivals | 1 |

### Melun.

| | |
|---|---|
| Frau von Ridder | 1 |

| *Montpellier.* | Expl. |
|---|---|
| Herr Laurens, Secretair der medicinischen Facultät | 1 |
| *Mulhouse.* | |
| Herr Heyberger | 1 |
| *Nantes.* | |
| Herr Crahay, L. | 1 |
| *Paris.* | |
| Bibliothèque Impériale | 1 |
| Das Conservatorium der Musik | 1 |
| Der Prinz von Villafranca | 1 |
| Herr Professor Alkan | 1 |
| Herr Behrens, Ad. | 1 |
| Herr von Beriot, Sohn | 1 |
| Frau Gräfin Branicka | 2 |
| Herr Chauvet | 1 |
| Herr Damcke, B. | 1 |
| Herr de Courcel | 1 |
| Herr Flaxland, G., Musikalienhandlung | 1 |
| Herr Dr. Franck | 1 |
| Herr Franck, A., Buchhandlung | 3 |
| Herr von Froberville, E. | 1 |
| Herr Gevaert, J. A. | 1 |
| Herr Gouvy, Th. | 1 |
| Herren Haar & Steinert | 1 |
| Herr Kaufmann, Maurice, Tonkünstler | 1 |
| Madame de Lavergne | 1 |
| Herr Lenepveu | 1 |
| Fräulein Lewkowicz | 1 |
| Herr Maho, J., Musikalienhandlung | 1 |
| Madame Marjolin-Scheffer | 1 |
| Herren Pleyel, Wolff & Co., Musikalienhandlung | 1 |
| Herr Rodrique, E., Bankier | 1 |
| Herr Rossini, Joachim | 1 |
| Herr Sainbris | 1 |
| Herr Saint Saëns, Camille | 1 |
| Frau Szarvady, Wilhelmine | 1 |
| Herr Tellefsen, T. D. A. | 1 |
| Herr Wolff, A., Tonkünstler | 1 |
| *Pau.* | |
| Madame de St. Cricq Dartigaux | 1 |
| *Thann.* | |
| Herr Scheurer-Kestner | 1 |

## ITALIEN.

| *Neapel.* | |
|---|---|
| Herr Florimo, Fr., Bibliothekar | 1 |
| *Rom.* | |
| Herr Abbé Dr. Liszt, Franz | 1 |

## NIEDERLANDE.

| *Haag.* | |
|---|---|
| Herr Nicolai, W. F. G., Organist | 1 |
| Fräulein von Mansuroff, Zina | 1 |

| *Rotterdam.* | Expl. |
|---|---|
| Die Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst | 1 |
| Herr de Jonge van Ellemeet | 1 |
| Herr v. Lange, S., Organist der wallonischen Kirche und Glockenspieler | 1 |
| Herr Serruys, Alex., Gen.-Consul | 1 |

## NORWEGEN.

| *Christiania.* | |
|---|---|
| Herr Lindemann, L. M., Organist | 1 |
| Stang, W. B., Stud. phil. | 1 |

## RUSSLAND.

| *Mitau.* | |
|---|---|
| Herr Postel, Organist | 1 |
| *Moskau.* | |
| Herr Jürgenson, P. J., Musikalienhandlung | 1 |
| *St. Petersburg.* | |
| Die russische Musikgesellschaft | 1 |
| Herr Albrecht, Robert | 1 |
| Herr Bernard, M., Musikalienhandlung | 1 |
| Herr Büttner, A., Musikalienhandlung | 1 |
| Herr Seuberlich, Robert, Tonkünstler | 1 |
| *Riga.* | |
| Die Stadtbibliothek | 1 |
| Herr Bergner, W., Organist | 1 |
| Frau Bornhaupt | 1 |
| Herr von Lutzau, S. | 1 |
| Herr Müller, J. C. D. | 1 |
| Herr Pacht, Pastor | 1 |
| Herr von Rudnicki | 1 |
| *Warschau.* | |
| Herr Freyer, A., Organist | 1 |
| *Wyburg.* | |
| Herr Faltin, R. | 1 |

## SCHWEDEN.

| *Lund.* | |
|---|---|
| Die musikalische Kapelle | 1 |
| *Norköping.* | |
| Herr Anjou, N. J., Just. u. Rathsherr | 1 |
| *Stockholm.* | |
| Die königliche Musik-Academie | 1 |
| Herr Hallström, Ivar | 1 |
| Herr Lindblad, A. F. | 1 |
| Herr Rubenson, F. A. | 1 |

### *Upsala.* Expl.

Die königliche academische Kapelle 1

## SCHWEIZ.

### *Basel.*

Der Gesangverein 1
Herr Löw, Rudolph, Tonkünstler 1
Herr Riggenbach Stehlin 1
Herr Thurneysen, E., Rathsherr 1
Herr Walther, A., Musikdirector 1

### *Bern.*

Herr Frank, E., Musikdirector 1

### *Schaffhausen.*

Herr Imhof, Pfarrer 1

### *Winterthur.*

Herr Rieter-Biedermann, J., Musikalienhandlung 1

### *Zürich.* Expl.

Herr Kirchner, Th., Organist 1

## VEREINIGTE STAATEN.

### *Boston.*

Harvard, Musical Association 1
Herr Dresel, O. 1
Herr Leonhard, Hugo 1

### *Montréal (Canada).*

Herr Warren, S. P. 1

### *New-York.*

Herren Beer und Schirmer, Musikalienhandlung 1
Herr Dr. Ritter, Fr. L. 1
Herren Scharfenberg und Luis, Musikalienhandlung 2

## WALLACHEI.

### *Bukarest.*

Herr Gackstatter, Fr. 1

# Joh. Seb. Bach's

# Clavierwerke.

## Dritter Band.

### Das Wohltemperirte Clavier.

Erster Theil. 1722.
Zweiter Theil. 1744.
Anhang. Varianten und Erläuterungen.

Herausgegeben von der Bach-Gesellschaft

zu Leipzig.

# VERZEICHNISS DER HANDSCHRIFTEN UND DRUCKE.

## A. Handschriften.

Nr. 1. **Autograph** des ersten Theils. Besitzer: Herr Dr. med. G. Wagener in Berlin, vorher der Componist Herr R. Volkmann in Pesth.

Bis auf ein fehlendes Blatt, welches die Fis dur-Fuge und die 6 ersten Takte des Fis moll-Präludium enthielt, ist dies Autograph vollständig. Der Titel, ebenfalls von Bach's Hand, lautet vollständig und übereinstimmend mit dem von Nr. 10:

> «Das wohl temperirte Clavier oder Praeludia und Fugen durch alle Tone und Semitonia sowohl tertiam majorem oder *Ut Re Mi* anlangend, als auch tertiam minorem oder *Re Mi Fa* betreffend. Zum Nutzen und Gebrauch der Lehrbegierigen Musicalischen Jugend als auch derer in diesem studio schon habil seyenden besondern Zeit Vertreib aufgesetzet und verfertiget von Johann Sebastian Bach *p. t.* Hochfürstl. Anhalt. Cöthenischen Capell-Meistern und Directore derer Cammer-Musiquen. Anno 1722.» Hinter der 24sten Fuge steht: «*S. D. G.*», darunter ein flüchtiger Namenszug und: «aS 1732» (wahrscheinlich das Jahr der Schrift).

Das Autograph soll, wie verlautet, bei Gelegenheit einer Überschwemmung von Pesth in den vierziger Jahren dieses Jahrhunderts in die Donau gerathen sein; wenigstens trägt es deutliche Spuren eines solchen Aufenthaltes. Die ursprüngliche Schrift ist an vielen Stellen verblasst oder durch den Abdruck der gegenüberstehenden Seiten etwas undeutlich geworden, was eine ziemlich neue Feder zu Auffrischungen veranlasst hat. Dadurch ist manchen Correcturen, die mit ganz feiner Schrift über den ursprünglichen, meist leicht erkennbaren Text gesetzt worden sind, vielleicht ein kleiner Makel des Zweifels aufgedrückt, da es bei solchen flüchtigen Zügen schon ohnedies schwer genug wäre, die charakteristische Eigenthümlichkeit einer Handschrift noch zu erkennen. Glücklicher Weise sind diese Veränderungen meist von solcher Vorzüglichkeit, dass, wenn man ihnen auch in einer ganz apocryphen Handschrift begegnete, der Bachische Stempel sogleich in die Augen springen müsste. Dazu kommt, dass Altnikol und Kirnberger diese Correcturen fast sämmtlich in ihre Abschriften aufgenommen haben, dass also diesen beiden, Bach nahestehenden und mit seiner Compositions- und Schreibweise hinlänglich vertrauten Männern die Originalität derselben nicht verdächtig gewesen ist. Aber selbst wenn es erwiesen wäre, dass sie nicht von Bach's Hand herrühren, so müssten sie doch als aus Bach's Hirn entsprungen anerkannt werden. An einigen Stellen indess tragen sie auch wieder entschieden das kräftige Gepräge der ursprünglichen Schrift, wie im Präludium X; und wo sie sich, wie in den Verzierungen, am meisten davon entfernen, stimmen sie wieder mit ähnlichen, ebenso nachlässig hingekritzelten Zusätzen in den Autographen zum zweiten Theile ziemlich überein. Mindestens lassen sie in ihrem Sinne nirgends jenen oft handgreiflichen Mangel an Sicherheit und Sachkenntniss durchblicken, welcher sich sonst wohl in dergleichen Einschiebseln Unberufener zu erkennen giebt.

Nr. 2. **Handschrift Kirnberger's**, beide Theile. Nr. 57 der Amalienbibliothek des Joachimsthaler Gymnasiums zu Berlin. Fuga XXIV des ersten und Präludium XX des zweiten Theils ist nach dieser Abschrift am Schlusse des Werkes: «Kunst des reinen Satzes in der Musik, 1774» abgedruckt worden. Im ersten Theile lehnt sich das Manuscript grösstentheils an die Lesart von Nr. 1 an; im zweiten sind, ähnlich wie von Altnikol, Vorlagen verschiedenen Datums benutzt worden, wie sie eben erreichbar waren, und ergänzen sich darin beide Handschriften auf's Glücklichste. Wegen der Schreibweise wäre Folgendes anzuführen:

Die Orthographie der Versetzungszeichen ist ungefähr dieselbe der Autographe, nur für abermalige Erhöhung wird × gebraucht, zuweilen aber auch unwillkührlich in die alte Bezeichnung mit einem einfachen ♯ zurückverfallen. Im zweiten Theile heissen die Präludien durchgehend «*Preludio*», während im ersten die Abkürzung «*Prel.*» (*Prelude?*) angewendet wird. 𝄞 erscheint im zweiten Theile ausser den auch von den Autographen so geschriebenen Stücken noch in Präludium XVII. Die Andeutung der Verzierungen ist nicht sehr correct, namentlich herrscht im zweiten Theile häufige Confusion von ~ statt ∿, die aber vielleicht nicht immer Kirnberger zur Last zu legen ist. Jedenfalls in dieser Beziehung nur mit Vorsicht zu brauchen. Die Triller werden ausser *tr* mit ∿ und ∿∿ bezeichnet, jedoch ohne principiellen Unterschied.

Dass dieses Manuscript das Handexemplar Kirnberger's gewesen sei, lässt sich, ausser der Unzweifelhaftigkeit der mit seiner Namensunterschrift versehenen Copie, aus manchen Besonderheiten entnehmen. So sind den meisten Fugen Überschriften zugefügt: «Ionisch, Aeolisch» etc.; in den Fugen aus Gmoll, Hdur u. a. des zweiten Theils sind die Arten des Contrapunktes durch Zahlen angezeigt; über solche Stellen, wo andere Handschriften abweichende Lesarten haben, sind häufig wiederkehrende Merkzeichen (×) gesetzt worden; endlich verrathen auch kleine Notenveränderungen die freilich nicht immer verbessernde Hand des Theoretikers.

Anmerkung. Theil II, Fuga VII, Takt 41 und 43 finden sich ebenfalls die erwähnten Merkzeichen, ohne dass es hier gelungen wäre, irgend eine Variante zu entdecken.

Nr. 3. Handschrift Nr. 49 der Amalienbibliothek, beide Theile. Dieses kalligraphisch sehr schöne Manuscript, wahrscheinlich für den speciellen Gebrauch der Prinzessin Amalie von Preussen, Schülerin und Gönnerin Kirnberger's, bestimmt, ist wohl nach denselben Vorlagen gemacht, wie das vorige, mit dem es im Wesentlichen bis auf die erwähnten Kirnberger'schen Änderungen und theoretischen Zusätze übereinstimmt.

Nr. 4. **Handschrift Altnikol's**, beide Theile. Nr. 202^h der Königlichen Bibliothek zu Berlin, welche diese werthvolle Copie als Geschenk von dem ehemaligen sehr geschätzten Clavierspieler, jetzigen Rittergutsbesitzer Herrn W. Steifensand erhalten hat. Ihm war dieselbe von einem Schüler geschenkt worden, der sie vor einer Reihe von Jahren bei einem hiesigen Antiquar aufgefunden hatte. Nach der 24sten Fuge des ersten Theils steht: *scripsit Altnikol* 1755.

Stimmt mit Nr. 2 in der Orthographie der Versetzungszeichen überein, auch mit dem häufigen Lapsus, ♯ anstatt × zu setzen. Benennung der Stücke: *Prelude* und *Fugue*. Der *C*-Schlüssel wird auch bei Fuga XVII des zweiten Theils beibehalten. Das Zeichen des Allabreve-Taktes: ₵ findet sich gar nicht, sondern immer nur **C**. Der Gebrauch der Verzierungen ist correct und durch ein gewisses Maasshalten zumal für den zweiten Theil oft bestimmend geworden. Die Schriftzüge, obwohl zierlicher, nähern sich überhaupt den Bach'schen, besonders aber in der Gestalt des Zeichens: *tr*∿.

Altnikol, Schüler, Schwiegersohn und treuer Genosse Bach's, hat in seinen zahlreichen Abschriften sich stets als zuverlässig und glaubwürdig erwiesen, und sieht man von kleinen, bei der Menge derartiger Arbeiten ganz erklärlichen Nachlässigkeiten ab, so verdient auch diese Abschrift die grösste Beachtung. Wenn selbst ihm für den zweiten Theil nicht immer die letzte Gestalt vorgelegen hat — z. B. für die Fuge aus Gmoll —, so beweist dies nur, dass die endgültigen Bearbeitungen der einzelnen Stücke vereinigt in einer Sammlung nicht mehr vorhanden, sondern beim Tode des Meisters bereits hier- und dorthin zerstreut gewesen sein mögen.

Nr. 5. Handschrift Nr. 208 der Königlichen Bibliothek, erster Theil. Zeigt grosse Übereinstimmung mit Nr. 1, unter anderem auch in der Anwendung der dort gebräuchlichen Stimmweiser.

Hat dieselbe Weise der Versetzungszeichen, wie Nr. 2—4. In den Trillerzeichen erscheint neben ∼ sehr häufig auch ∿∿, aber ebenfalls ohne Absicht wechselnd.

Nr. 6. Handschrift des ersten Theils, im Besitze des Herrn C. F. Weitzmann in Berlin, der sie zufällig bei einem Antiquar entdeckt hat. Stimmweiser wie Nr. 1 und 7.

Versetzungszeichen wie Nr. 2—5. Triller nur mit *tr* und ∼, nie mit ∿∿ angedeutet. Der Titel lautet ähnlich dem bei Nr. 1 citirten, doch heisst es von Bach darin: «Königlich Polnisch und Churf. Sächs. Hoff Compositeur Kapellmeister und Directore Chori Musici in Leipzig». Da nun dieses Manuscript nur einige der späteren Correcturen von Nr. 1 aufgenommen hat, da es ferner in Betreff des übrigen Textes einen eklektischen Standpunkt zwischen diesem und dem gleich zu erwähnenden Autograph Nr. 7 wahrt, so ist wohl denkbar, dass eine von beiden verschiedene Vorlage benutzt worden ist, deren Abfassung später als 1736 zu setzen wäre, da Bach in diesem Jahre jene Titel erhielt.

Nr. 7. **Autograph** des ersten Theils, Nr. 202 der Königlichen Bibliothek. Es fehlen einige Blätter, welche die ersten Stücke bis zum 50sten Takte der Cis moll-Fuge enthalten haben. Diese sind von der Hand Müller's ergänzt, der auch den bei Nr. 1 angeführten Titel dazu gefügt hat.

Müller's Ergänzung, obschon incorrect, scheint doch nach einer guten Vorlage gemacht worden zu sein. Die Erhöhungen bereits erhöhter Noten sind in autographer Weise mit einem einfachen ♯ bewirkt; ihre Wiederherstellung, falls sie besonders angedeutet ist, mit ♮, ganz so wie dies in sämmtlichen vorstehenden Handschriften geschieht. Von fremder Hand sind sowohl hier, wie im Autograph, die ursprünglichen Kreuze mit Doppelkreuzen und die Quadrate mit Kreuzen nach späterer Schreibweise übermalt worden.

Vom 69sten Takte der Amoll-Fuge beginnt eine andere, minder geübte Schrift, die bis zum Ende währt und nach einer Tradition Friedemann Bach angehören soll. Der frühere Besitzer, der verstorbene Professor F. C. Griepenkerl in Braunschweig, fügt der Müller'schen Ergänzung Folgendes bei:

«Diese sechs Blätter Ergänzung des alten Autographums sind von der Hand des Domorganisten und Vicarius Müller in Braunschweig, der am 15ten April 1835 in seinem 82sten Jahre gestorben ist, und mir dies Buch vermacht hat.

An der Ächtheit des Autographums ist kein Zweifel, denn Müller erhielt dasselbe von W. F. Bach, der mit ihm in demselben Hause wohnte, als er, in Halle abgesetzt, sich hier aufhielt und oft in Geldverlegenheit war, so dass man leicht alles von ihm für Geld erhalten konnte etc. — Der obige Titel lautet buchstäblich wie der einer alten Abschrift, die Forkel sah, nur fehlt am Ende: *Anno* 1722. *Scripsit* 1734. Vielleicht ist diese dieselbe, welche damals noch vollständig sein konnte; auch konnte Müller das erste Blatt wenigstens noch haben. Braunschweig den 19ten April 1835. Griepenkerl.»

Diese Handschrift stimmt grösstentheils mit der ursprünglichen (älteren) Lesart des Autograph Nr. 1 auch in der Schreibart überein. Es ist jedoch nicht ganz unwahrscheinlich, dass auf den verlorenen Blättern sich schon Manches von der späteren Lesart befunden habe, wie aus Nr. 8 zu vermuthen ist. Je mehr das Autograph vorschreitet, um so nachlässiger wird es übrigens, so dass es fast scheint, als sei dem Componisten dann und wann die Geduld ausgegangen. Falsche und vergessene Noten, verfrühte und verspätete Stimmeneintritte stellen sich ein, und erst die stellvertretende Hand bringt die Correctheit wieder. An vielen Stellen hat sich auch eine fremde Feder erlaubt, Triller und Bogen zuzusetzen, Versetzungszeichen auszulöschen, Änderungen selbst mittels Rasuren vorzunehmen, die jedoch mit Hülfe des folgenden Manuscriptes leicht zu erkennen und zu beseitigen gewesen sind.

Nr. 8. **Handschrift** Nr. 205 und 206 der Königlichen Bibliothek. Beide Theile; der erste als zweiter und vice versa bezeichnet, doch fehlt die 24ste Fuge des (wirklichen) ersten Theils. Innerhalb des Deckels: G. Poelchau, Dresden 1796; auf dem Titelblatte die Chiffern: *P. G.* und *W.* + × × *l.*, wahrscheinlich des Abschreibers und eines früheren Besitzers.

Versetzungszeichen wie Nr. 2—6. In den Verzierungen nicht correct, doch scheint auch hier eine fremde Hand das ursprünglich bessere Manuscript verdorben zu haben. Gebrauch von 𝆖 und 𝆗 ohne Unterschied. Durchweg: *Prelude.*

Leider sind eine Menge fremder Vorzeichen, oft ohne Verständniss der alten Orthographie, eingeschoben und dadurch der ursprüngliche Text in Verwirrung gebracht. Trotzdem ist diese Handschrift, namentlich für den ersten Theil, von Wichtigkeit, da sie bis in's Kleinste das Autograph Nr. 7 getreu copirt, und vielleicht vor dem Verlust der ersten Blätter verfertigt ist, jedenfalls bevor die erwähnten fremden Änderungen und Zusätze darin vorgenommen waren.

Dagegen scheint freilich der Titel zum (eigentlichen) ersten Theile zu sprechen, der nicht mit dem von Nr. 1, sondern von Nr. 11 identisch ist. Nur die Jahreszahl ist fortgelassen und in der Titulatur die Abweichung eingetreten: «Churfürstl. Sächsischen gewesenen Hoff-Compositeur etc.»

Nr. 9. Handschrift Nr. 202m der Königlichen Bibliothek, beide Theile. Enthält eine sehr fehlerhafte Abschrift einer guten Vorlage, die für den ersten Theil sich an die Lesart von Nr. 7, für den zweiten an Nr. 2 anlehnt. Die 24ste Fuge des ersten Theils hat ursprünglich auch gefehlt und ist von einer andern Hand nachgetragen.

Versetzungszeichen wie Nr. 2—6, aber die Herstellung bald durch ♮, bald durch ♯ angezeigt. Die Triller nur mit *tr* und 𝆖 bezeichnet, aber das letztere Zeichen im zweiten Theile oft mit 𝆗 verwechselt.

Nr. 10. **Sogenanntes Fischhof'sches Autograph**, erster Theil. Nr. 202g der Königlichen Bibliothek, Geschenk des verstorbenen Professor Fischhof in Wien, vorher im Besitz des Herrn Director Hauser in München. Der Titel ist derselbe wie der bei Nr. 1 erwähnte, nur fehlt die Jahreszahl. Unten auf dem Titelblatt findet sich der Name: Joh. Chr. Oley Bernburg, vielleicht des früheren Besitzers oder des Abschreibers.

Die Anordnung der Stücke ist abweichend und alterthümlich: Nr. 5 Dmoll, 6 Ddur, 9 Emoll, 10 Edur, 19 Amoll, 20 Adur. Hieraus wie aus der Vorzeichnung von nur 2 Been im Cmoll, aus manchen Verschiedenheiten im Text, aus dem Zusatz: *manualiter* auf dem Titel jedes Stückes scheint ein sehr frühes Datum, wenn nicht des Manuscriptes, so doch der Vorlage hervorzugehen. Das Ganze ist in einem Etui eingeschlossen, und eine gewisse Zierlichkeit zeigt sich auch darin, dass jedes Präludium und die dazu gehörige Fuge einen besondern Bogen mit seinem besondern Titel erhalten hat.

Über die Authenticität ist viel gestritten worden. Zweifellos ist sie nicht, obgleich Vieles: Format des Papiers, die Notenlinien und manche Schriftzüge, dafür zu sprechen scheint. Jedenfalls erhält dies Manuscript, das auch in der Schreibweise ganz mit den Autographen übereinstimmt, durch seine Zuverlässigkeit und Unverstümmeltheit, verbunden mit seinen Besonderheiten, eine weit höhere Bedeutung, als die einer gewöhnlichen Copie.

Nr. 11. **Handschrift** des Organisten Schwenke zu Hamburg, Nr. 203 und 204 der Königlichen Bibliothek, beide Theile. Hinter dem 24sten Präludium des ersten Theils steht: 1783; die dazu gehörige Fuge fehlt. Der erste Theil enthält manche nicht authentische Lesart, der zweite dagegen schliesst sich meist an Nr. 4 an. Der Titel des zweiten Theils lautet:

«Des Wohltemperirten Claviers zweiter Theil, bestehend in Praeludien und Fugen durch alle Tone und Semitonien, verfertigt von J. S. Bach, Königl. Pohlnisch und Churfürstl. Sächs. Hoffcompositeur Capellmeister und Directore Chori Musici in Leipzig. Im Jahre 1744.»

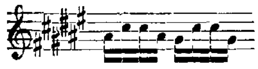
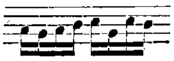
Am Ende des zweiten Theils: 1781. Vergleicht man damit die zu Ende des ersten Theils stehende Jahreszahl, so erklärt sich daraus vielleicht die Umstellung der Theile der Simrock'schen Ausgabe, welche von Schwenke besorgt ist und sowohl im Text wie in den oft irrthümlichen Verzierungen dieselbe Gestalt zeigt.

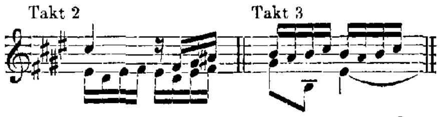
Neben ×, dessen Herstellung durch ♯ bewirkt wird, tritt für doppelte Vertiefungen ein grosses ♭ auf. Gebrauch von 𝆖 und 𝆗 ohne Absicht, häufige Verwechselung von 𝆖 und 𝆗 im ersten Theile. Im zweiten Theile macht sich die gute Quelle geltend, ebenso der Einfluss der Methode Ph. E. Bach's im Gebrauch von 𝆖 für den Pralltriller, 𝆗 für den Triller. Zuweilen weicht Schwenke auch wieder davon ab und setzt beide Zeichen willkührlich. Benennung: *Prelude.*

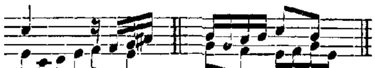
Nr. 12. Nr. 207 der Königlichen Bibliothek, beide Theile. Hinter der ersten Fuge des ersten Theils: den 21sten August 1791. Vormaliger Besitzer: G. Poelchau.

Es fehlen: Theil I: Präludium 1—3, 5, 6, 10, 11, 13—17, 19—21. Fuga 7, 15, 21.
Theil II: Präludium 2—10, 12—15, 17, 18, 20, 23, 24. Fuga 12, 15, 20.

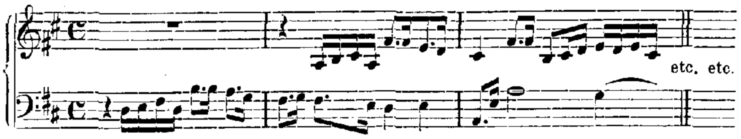
Dass bei Herstellung dieser seltsamen Handschrift eine gute Quelle benutzt worden ist, ergiebt sich aus einzelnen stehen gebliebenen correcten Lesarten. An und für sich ist sie unbrauchbar. Denn der Verfasser hat fast alle Stücke verändert, einzelne so, dass nur noch das harmonische Gerüste beibehalten ist, das er nicht ohne Gewandtheit, immer aber in vollendeter Geschmack- *und Taktlosigkeit mit melodisch und rhythmisch veränderten Figurationen umkleidet hat.* Eine Art von System lässt sich bei seiner Procedur nicht verkennen.

Die Wiederholung einzelner Noten oder ganzer Glieder ist ihm unerträglich, deshalb verändert er in der Fuga XIII des ersten Theils consequent die Figur:  in diese: 

Oder: Fuga IX: 

also: 

Vorausnahmen mag er nicht und setzt anstatt: jedesmal: Oft ist ihm Bach zu kraus, dann giebt er eine ganz schlichte Figur, die in Achteln (Theil I, Präludium VIII) oder in Sechzehnteln (Theil II, Fuga III) pflichtschuldigst fortschlendert; oder er ist ihm nicht zierlich genug (Theil I, Fuga XVIII von Takt 4 an); zuweilen zu leer (Präludium VII der Anfang); zuweilen zu geschwätzig und zu leicht (Theil II, Präludium XXI, Takt 9—12, 33—36, 53—56), wo er anstatt des spielenden Ganges eine gehörig durchgeführte thematische Arbeit bringt. Kurz überall schreibt ihm Bach nicht recht zu Danke, und zum Glücke braucht er sich nicht auf unfruchtbare theoretische Plänkeleien einzulassen, sondern begegnet dem: Mach's besser! gleich als ein rechter Practicus. Der zweite Theil ist übrigens glimpflicher fortgekommen, und fern sei es, den wackern Mann mit allzuviel Hohn zu überschütten, so lange es noch Kenner giebt, die nicht minder argen Versündigungen ihren Beifall zollen. Wie glücklich hätte Forkel sein müssen, wenn er aus unserer Quelle die so meisterlich lakonische Gestalt der D dur-Fuge des ersten Theils, entkleidet jedes unnützen Flitters, gekannt hätte, und wie würde er seinen kritischen Scharfsinn aufgeboten haben, zu beweisen, dass diese und keine andere die letzte, reifste Manifestation des Bach'schen Genius sei!

Theil I. Fuga V. 


Nr. 13. Handschrift Forkel's, Nr. 212 der Königlichen Bibliothek. Enthält nur folgende Stücke:

Theil I: Präludium und Fuga III, Fuga V, Präludium und Fuga VIII, Präludium und Fuga IX, Fuga XIX, Präludium und Fuga XXI. (Die Präludien nennt er: *Prelude* und die Fugen: *Fughetta.*) — Theil II: Fuga I, ferner die Präludien und Fugen: VI, IX, X, XIII, XIV, XV, XX. (Hier heisst nur die letzte Fuge: *Fughetta.*)

Die Lesart in diesem ziemlich incorrecten Manuscript, welche vollständig in der Kühnel-Hoffmeister-Peters'schen Ausgabe sich wiederfindet, unterscheidet sich besonders im ersten Theile von allen übrigen durch die verkürzte und vereinfachte Gestalt der Präludien. Forkel hat sich bemüht, die Vorzüge dieser Gestalt aus formellen und inneren Gründen nachzuweisen; Hilgenfeldt und Bitter in ihren Biographieen Bach's, wie Chrysander in der Holle'schen

Ausgabe haben sich dieser Ansicht angeschlossen. Es würde leicht sein, die Hohlheit und Hinfälligkeit dieser Scheingründe zu widerlegen, doch genügt wohl der Hinweis auf die betreffenden Stücke zur Vergleichung. Auch hat unseres Wissens weder Forkel noch sonst Jemand sich genauer über die Quelle dieser Lesart ausgesprochen, die im vorigen Jahrhundert wenig bekannt oder beachtet gewesen sein muss, da sich unter den zahlreichen Handschriften, welche uns zur Verfügung standen, keine Spur davon entdecken liess.

Nr. 14. **Autographe** einzelner Stücke des zweiten Theils.

**a.** Im Besitze des Herrn Professor Bach in Berlin: Präludien und Fugen: III—VI, XII, XVI, XIX. Präludien: XVIII, XXI—XXIII. Fuga XVII. Ferner die 5 ersten Takte des Präludium VII, von denen der letzte wieder die Gestalt des ersten Taktes hat. Wahrscheinlich war diese Wendung ein blosses Versehen, und ist das Ganze durchstrichen. Endlich noch der Schluss der B moll-Fuge, ebenfalls durchstrichen aber durchaus correct, darüber: *Appendix Fuga.*

**b.** Enthalten in Nr. 274 der Königlichen Bibliothek: Fuga XVII.

Die Präludien VI, XVI und XIX heissen: *Praeludium*, wie im ersten Theile; die übrigen alle: *Prelude.* Die Fuge in As dur hat die Bezeichnung: *Fuga ex Gis dur* und ist im 𝄞 geschrieben, der sich auch im Präludium XXI einigemale vorfindet. Ebenso heisst das Stückchen Präludium in Es dur: *Prelude ex Dis.* Prelude III hat den eigenhändigen Beisatz: *di Si: S. Bach,* und so auch andere.

Diese Handschriften, wie man schon aus der verschiedenen Benennung der Präludien sieht, stammen aus verschiedenen Zeiten. Wiewohl sie unzweifelhaft ächt sind, so trägt doch die Schrift der Verzierungen in den unter **a.** erwähnten Stücken dasselbe Gepräge von Fremdartigkeit, von dem schon in Betreff der Correcturen von Nr. 1 gesprochen wurde. Indessen haben auch im Präludium IV die Verzierungen dasselbe Aussehen, und da sie recht eigentlich zu diesem Stücke organisch gehören, konnten sie wohl schwerlich beim Niederschreiben ganz fortgelassen worden sein. Der rücksichtslose Gebrauch von 𝆖 und 𝆗 erinnert überdies so wenig an die spätere Theorie, dass es vielleicht misslicher wäre, die Ächtheit zu bestreiten, als sie auf Treue und Glauben anzunehmen.

Nr. 15. Nr. 209 der Königlichen Bibliothek, zweiter Theil. Präludium und Fuga VII und XI in doppelten Abschriften von verschiedener Hand. Es fehlen: Präludium XII, Präludium und Fuga IV, XIII, XV, XXII. Aus dem ersten Theile finden sich darin: Präludium I und XXIV. In den Verzierungen noch weniger correct als Nr. 2.

Nach einer Bemerkung des früheren Besitzers Poelchau hinter dem Präludium XXIV des ersten Theils sollen die meisten Stücke von der Hand Kirnberger's sein, was bei den Stücken aus G moll, H dur und H moll nur hinsichtlich der Überschriften begründet zu sein scheint, und bei anderen entschieden unrichtig ist.

Nr. 16. Nr. 211 der Königlichen Bibliothek, zweiter Theil. Aus der Sammlung des Grafen Voss-Buch. Zeigt manche Übereinstimmung mit Nr. 2, und enthält die Stücke: 1, 2, 4, 6, 9, 10, 12, 13, 15, 19, 20, 22.

Nr. 17. **Handschrift des «Bückeburger Bach»** aus Nr. 226 der Königlichen Bibliothek, zweiter Theil. Enthält: Präludium III (hier C dur), Präludium und Fuga VI (meist übereinstimmend mit Nr. 14).

Nr. 18. Nr. 210 der Königlichen Bibliothek, zweiter Theil. Aus der Sammlung des Grafen Voss-Buch. Enthält die 12 ersten Stücke. Von der lächerlichsten Incorrectheit, die dies Manuscript ganz unbrauchbar machen würde, wenn es nicht für die Vergleichung durch zufällig aus der Vorlage gerettete Noten zuweilen eine kleine Ausbeute darböte.

Nr. 19. Handschrift des zweiten Theils, die ich der gütigen Mittheilung des Herrn Musik-Verlegers A. Cranz in Hamburg verdanke. Dr. Hilgenfeldt in seinem «Leben Bach's» giebt eine genauere Beschreibung von Autographen des Wohltemperirten Claviers, die sich in seinem Besitze

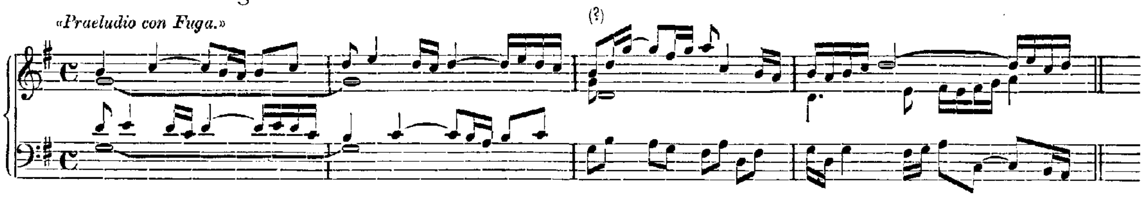
befänden. Danach scheint obige Handschrift mit einem dieser Autographe identisch zu sein. Doch ist nirgends, weder im Text, noch in den zahlreichen mit schwarzer und rother Tinte geschriebenen Zusätzen eine Ähnlichkeit mit Bach'scher Schreibweise zu erkennen. Vielmehr enthalten diese Zusätze eine solche Blumenlese aller möglichen und unmöglichen Lesarten, Verzierungen und Fehler, meist aus gedruckten Ausgaben, die von einem späteren Besitzer harmlos und gewissenhaft in den ursprünglichen Text hineingespeichert sind, dass nur eine ähnliche Harmlosigkeit überhaupt eine Beziehung zwischen dieser Handschrift und dem Componisten entdecken kann.

Ausserdem wäre noch zu erwähnen: Clavierbuch für Anna Magdalena Bach, 1725; auf der Königlichen Bibliothek. Hierin findet sich von ungeübter Hand (der Frau?) das 1ste Präludium des ersten Theils. Die Takte 16—20 fehlen, weil die Schreiberin eine Zeile übersprungen hatte; doch ergiebt sich soviel, dass der sogenannte «Schwenke'sche Takt» nicht darin ist.

Endlich besitzt noch Herr Hermann Nägeli in Zürich einige Abschriften von einzelnen Präludien und Fugen mit theilweise sehr bedeutenden Abweichungen, welche in Beziehung zum zweiten Theile des Wohltemperirten Claviers stehen und von einer Tochter Bach's dem Vater des Besitzers, H. G. Nägeli, geliefert worden sein sollen. Leider sind die deshalb gepflogenen Unterhandlungen ohne Erfolg geblieben, da eine Einsicht vor dem Ankaufe entschieden verweigert wurde und bei der fehlenden Authenticität der Abschriften ein wirklicher Werth für unseren Zweck fraglich gewesen wäre. Die betreffenden Stücke sind nach zwei Briefen des Herrn Nägeli folgende:

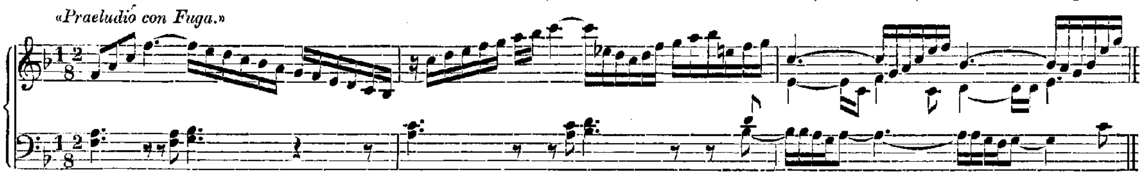
1. Fuge in C dur, **C**, 31 Takte.
2. Präludium und Fuge in C dur (Cis dur des zweiten Theils). Das Präludium hat dieselbe Gestalt, welche wir in den Varianten mitgetheilt haben; die Fuge (Fughetta) hat 19 Takte.
3. G dur-Fuge mit anderem Schluss. Dazu ein Präludium in zwei Theilen, 56 Takte, dessen Anfang so aussieht:

*«Praeludio con Fuga.»*



4. Fuga in *F* (As dur des zweiten Theils). Dazu ein Präludium (16 Takte), das so anfängt:

*«Praeludio con Fuga.»*



5. Noch werden angeführt: Zwei ungedruckte Präludien zu zwei bereits veröffentlichten Fugen aus D moll und E moll, ohne weitere Angabe.

Nachdem wir Vorstehendes geschrieben, kommt uns der so eben im Verlage von C. F. Peters, Leipzig und Berlin, erschienene neue Band der «Oeuvres complètes de J. S. Bach» zu Gesicht. In demselben, Série I, Cah. 3, von F. A. Roitzsch herausgegeben, finden sich die unter Nr. 3 und Nr. 4 von uns angeführten Stücke vollständig nach der Originalhandschrift mitgetheilt. Siehe Nr. 9—11 des erwähnten Bandes.

Die Fuge in G dur stimmt in ihrem harmonischen und thematischen Verlaufe bis Takt 53 mit unserer Gestalt überein, doch sind die Nebenstimmen weniger selbstständig und verhalten sich mehr

accordlich accompagnirend. In Takt 53 tritt der Bass noch einmal mit dem Thema ein, worauf in Takt 60 der Schluss erfolgt. Zu derselben Fuge (Fughetta) wird noch ein ursprünglich dazu gehöriges anderes Preludio ($\frac{3}{4}$ Bewegung, 33 Takte) nach der Handschrift J. P. Kellner's mitgetheilt, welches von nicht sehr bedeutendem Inhalte ist und dem unter Nr. 3 bei uns angeführten Stücke in jeder Beziehung nachsteht. Vielleicht erschien dies letztere dem Componisten für die tändelnde Fuge zu gewichtig.

Die Fuge in Fdur (Fughetta, ₵, Nr. 9 bei Roitzsch) zeigt bis auf die Takte 10—13 keine Abweichung von unserer Gestalt der As dur-Fuge, nur dass sie bereits mit Takt 24 schliesst.

---

## B. Drucke.

Nr. 1. Nägeli, Zürich, um 1800. Gute Lesart, durch viele Druckfehler entstellt. Damit übereinstimmend: Lavenu, London, und Richault, Paris.

Nr. 2. Simrock, Bonn und Paris, um 1800. Die Theile in umgekehrter Ordnung. Für den zweiten (bei Simrock ersten) Theil haben zwei verschiedene Drucke vorgelegen. Der ältere Druck, auf dessen Titel auch der Stecher sich genannt hat: *«écrit par Sampier»*, hat ziemlich dieselbe Lesart wie Nägeli, die im späteren mit Benutzung derselben Platten derjenigen des Manuscriptes Nr. 11 Platz gemacht hat.

Nr. 3. Peters, Leipzig (Bureau de Musique), 1801. Enthält dieselbe Lesart, welche zuerst von Forkel im Kühnel- und Hoffmeister'schen Verlage erschienen ist. Der zweite Theil zeigt häufige Übereinstimmung mit Simrock (späterem Druck).

Damit übereinstimmend: Chrysander-Holle, Wolfenbüttel, und M. Berra, Prag.

Die letztere Ausgabe habe ich aber nicht selbst gesehen.

Die jetzt folgenden Drucke stehen, mit Ausnahme der letzten, unter dem sichtlichen Einflusse der drei ebengenannten.

Nr. 4. Czerny-Peters, Leipzig, 1837. Zuweilen liefert Nägeli, grösstentheils aber Peters (Nr. 3) den Stoff. Die Präludien hat Czerny zwar nicht in der verstümmelten Gestalt aufgenommen, dafür hat er sich aber manche willkührliche Änderung zu Schulden kommen lassen. Ihrer instructiven Tendenz — Fingersatz und Vortragsbezeichnungen — verdankt diese Ausgabe eine ungemeine Verbreitung.

Nr. 5. Breitkopf und Härtel, Leipzig. Ältere Ausgabe, 1819. Hauptsächlich nach Simrock (älterem Druck), auch in der Umstellung der Theile. Doch hat sie manche Abweichungen, die aus der Vergleichung mit Nägeli und Peters, sowie aus der Verbesserung von Druckfehlern hervorgehen.

Nr. 6. Riefenstahl, Berlin, 1838. Diese Ausgabe, nicht ohne Prätension und unter der Ägide von A. B. Marx auftretend, ist von oft so auffallender Übereinstimmung mit der vorigen, dass sie kaum als selbstständig gelten kann. Später ist sie in den Verlag von Breitkopf und Härtel übergegangen, oder vielmehr zurückgekehrt.

Nr. 7. Breitkopf und Härtel, Leipzig. Neue Ausgabe, 1851. Simrock bildet wieder die Grundlage, wozu eine abermalige Vergleichung mit Peters und Nägeli, sowie für die Verzierungen mit Czerny gekommen zu sein scheint.

Nr. 8. Imbault, Paris, umgestellte Theile. Nur die Fugen, welche im Quintenzirkel geordnet folgen. Der erste Theil meist wie Nägeli, der zweite wie Simrock.

Wegen mancher in Drucken ungewöhnlichen Lesarten, besonders des ersten Theils (Fuga I, 9. Fuga III, 16. Fuga XVIII, 32. Fuga XIX, 53. Fuga XX, 26), war der Herausgeber geneigt, dieser

Ausgabe eine grössere Bedeutung zuzugestehen, wenn nicht im zweiten Theile selbst die Druckfehler Simrock's sich treu wiederfänden. So kann aber dieser Schein von Unabhängigkeit auch durch die Benutzung anderer Drucke derselben Ausgaben entstanden sein, welche zufällig für diese Arbeit nicht zugänglich waren.

Nr. 9. Schlesinger, Paris, um 1832. Im ersten Theile wird unaufhörlich von Simrock zu Nägeli gesprungen, im zweiten Theile fixirt sich die Lesart bei Simrock (älterem Druck), ebenfalls mit Übernahme auch der Druckfehler.

Damit völlig identisch: Brandus, Paris. Nouvelle Edition, soigneusement doigtée.

Diese Sorgfalt besteht in der Zufügung des Czerny'schen Fingersatzes, selbst da, wo Czerny ganz andere Lesarten hat!

Nr. 10. Kroll-Peters, Leipzig und Berlin, 1862—63. Diese Ausgabe ist grösstentheils nach denselben handschriftlichen Quellen bearbeitet, aus welchen die vorliegende hervorgegangen ist. Dass diese beiden nicht ganz übereinstimmen, ist theilweise aus den seither im Herausgeber vorgegangenen Modificationen der Anschauungsweise zu erklären, theils aber auch aus der Nöthigung, eklektisch zu verfahren, weil eine treue Wiedergabe einer Handschrift, ohne die oft rectificirende Variantensammlung, immer nur einseitig hätte ausfallen müssen. Dabei ist nicht zu übersehen, dass jene Ausgabe neben der Absicht, einen beglaubigten Text zu geben, auch einen instructiven Zweck verfolgt. Dieser zeigt sich in manchen äusserlichen Anordnungen der Darstellung, im beigefügten Fingersatz und in Erläuterungen und Bemerkungen für den Spieler, welche namentlich die Verzierungen betreffen.

So lange die verschiedenen Auflagen von Notenausgaben nicht durch beigefügte Jahreszahlen kenntlich gemacht werden, so lange möchte auch ein Versuch, wie er hier in der Variantensammlung vorliegt, nur annähernd sein Ziel erreichen. Denn es grenzt nahezu an Unmöglichkeit, die unaufhörlichen und ziemlich incognito auftretenden Veränderungen jeder einzelnen Ausgabe grundsätzlich so zu controliren, wie dies zufällig bei Simrock anging.

---

**Für den Gebrauch der Variantensammlung.**

N bedeutet Nägeli; S — Simrock; im zweiten Theile: $S^1$ den älteren Druck, $S^2$ den späteren, S alle beide; P — Peters; Cz — Czerny; Br. 1 die ältere Ausgabe von Breitkopf und Härtel; Br. 2 — Riefenstahl; Br. 3 die neue; Imb. — Imbault; Schl. — Schlesinger; Kr. — Kroll; LA die unter Nr. 1 erwähnte Londoner Ausgabe; H — *Hoffmeister*; Chr. — Chrysander.

Bei Abweichungen von der Gestalt unseres Textes sind in der Regel nur die Ausgaben: N, S, P, Cz und Kr. erwähnt worden. Für die übrigen Ausgaben ist ohne die gegentheilige Angabe fast stets Übereinstimmung mit ihren speciellen, oben angedeuteten Quellen vorauszusetzen. Es wäre mithin bei Erwähnung von N auch LA, bei P zugleich H und Chr. im Allgemeinen miteinzubegreifen. Von den Handschriften sind nur Nr. 12 und Nr. 18 von dieser allgemeinen Regel auszunehmen, und ihre Nichterwähnung setzt ihre Übereinstimmung mit dem Text nicht unbedingt voraus.

# EINLEITUNG.

Zum Zwecke einer bequemen Übersicht und der kritischen Verwerthung der Handschriften müsste vor Allem erst ihre relative Zuverlässigkeit erörtert werden. Dieselbe würde aber theils von ihrer näheren oder ferneren Beziehung zum Componisten, theils von ihrer Darstellung und äusseren Erscheinung, ganz besonders aber von ihrer Lesart abhängen.

**Authenticität.**

In Betreff des ersten Punktes tritt die Frage der Authenticität der Autographe und, soweit ihre Urheber bekannt sind, auch der Copieen in den Vordergrund. Ob aber eine Handschrift für ächt zu halten sei, lässt sich sowohl aus dem Zeugniss glaubwürdiger Gewährsmänner, als auch aus der Vergleichung der Schriftzüge mit denen anderer unbezweifelter Handschriften entnehmen. Und in dieser Hinsicht sind diejenigen Handschriften, welche ausschliesslich zur Herstellung unseres Textes mitgewirkt haben (Nr. 1, 2, 4, 7, 14), durchaus anerkannt und zweifellos.

**Darstellung.**

Die Zuverlässigkeit der Handschriften wird ferner durch die Darstellung und äussere Erscheinung bedingt. Die Sorgfalt oder Nachlässigkeit der Abfassung, Verdunkelung oder Änderung des Textes durch fremde Hand, alles dies wird natürlich zu berücksichtigen sein. Dabei werden zufällige Äusserlichkeiten und Eigenheiten, ja selbst Schwächen nicht unbeachtet bleiben dürfen. Die Benennungen: *Praeludium, Prélude, Preludio, Fuga* und *Fugue*; der Gebrauch der verschiedenen Schlüssel; Abweichungen in der Folge der Tonarten und in ihrer Vorzeichnung; Vorkommen desselben Stückes in einer und der andern Tonart; erweiterter oder beschränkter Umfang nach Höhe und Tiefe; Gestalt der Vorschläge und übrigen Manieren; Verschiedenheit in deren Anwendung, sowie der Versetzungszeichen, und etwaige Irrthümer dabei; correcte oder incorrecte Bezeichnung des Taktes, der Kreuzung von Stimmen, der Pausen, Fermaten etc. — kurz Nichts würde unwichtig sein, namentlich wenn es sich um Autographe und gewisse, dem Componisten immer oder während einer Periode anhaftende Eigenthümlichkeiten handelt, mancherlei Fingerzeige auch für die chronologische Bestimmung zu geben. So kann es sich ereignen, dass eine blosse Copie, die zur Berichtigung einer nachlässigen oder corrumpirten Stelle eines Autographs dient, durch ihre sonstige Übereinstimmung mit demselben eine viel grössere Wichtigkeit erhält, als ihr an und für sich gebührt hätte. Es kann auch eine Handschrift nach einer Seite der Darstellung hin ein Vertrauen verdienen, welches ihr nach einer andern abzusprechen ist.

**Lesart.**

Von bei Weitem grösserem Gewichte ist aber der Nachweis und die Würdigung der verschiedenen Lesarten. Für dieselben, ächte wie unächte und zweifelhafte, ist in der Variantensammlung und in der dieser Einleitung vorgedruckten Charakteristik der Quellen wenigstens ein hinlängliches Material angesammelt. Aber auch innerhalb der ächten Lesarten bleibt die Entscheidung, welche Gestalt älteren oder späteren Ursprunges ist, von einem tieferen Eingehen auf die Unterschiede in der Compositionsweise

abhängig, wie sie sich in vielen Stücken des zweiten Theils des Wohltemperirten Claviers denen des ersten Theils gegenüber, und in den meisten nachträglichen Correcturen beider Theile der früheren Conception gegenüber herausstellen. Hiervon sei vergönnt, einige Punkte wenigstens zu berühren.

So zeigt sich in früherer Zeit noch ein gewisser Respect vor alten Regeln, die allmählich einem höheren, sich in immer freierer Anschauung offenbarenden Gesetze weichen mussten. Daraus erklärt und rechtfertigt sich der veränderte erste Takt des dritten Präludium, Theil I, wo vorher das noch in den übrigen Stücken herrschende alte Herkommen, nur von der Quinte oder Octave zu beginnen, seinen unzeitigen Zwang geübt hatte. In ähnlicher Weise werden sich die zahlreichen Veränderungen sowohl im ersten wie im zweiten Theile aus dem Streben des Componisten grösstentheils begründen lassen, die späteren Anschauungen auch auf seine früheren Werke zu übertragen, wobei er aber mit schonender Hand Alles unberührt lässt, was gewissermassen zur Individualität des Stückes gehört. Selbst wenn er die Form antastet, in wie organischer Weise vollzieht sich die Metamorphose (Theil II, Präludium VI)! Man vergleiche damit, was Forkel als Bach'sche Verbesserung hat aufreden wollen, und wo nicht mehr verbessert sondern abgehackt worden ist (Theil I, Präl. III, Präl. VIII etc.). Wenn das abgehackte Stück nichts getaugt hätte, so würde Bach ein anderes dazu geschaffen haben, — aber so hätte er den Krüppel nicht in die Welt geschickt. Schlimm genug, dass es oft das beste Stück war, was die Forkelianer wegoperirt haben wollten; und dann scheinen sie zu vergessen, dass Bach bereits im reifen Mannesalter stand, als er jene Stücke schrieb. Jedenfalls aber hätte er ein Ding, wie das Präludium X des ersten Theils in der Forkel'schen Gestalt, später lieber in's Feuer geworfen, anstatt es aus alter Anhänglichkeit beizubehalten. Schnörkeleien hin! Couperin her! so wie das Stück war, ist es aus einem Guss, und da er es einmal behielt — und gewiss mit Recht —, so machte er keineswegs ein so dürftiges Gerippe daraus, sondern im Gegentheil, was sich inmitten der krausen Figuren noch eine allzuehrbare Miene bewahrt hatte, musste sich nun auch in den allgemeinen Strudel hineinschmiegen.

Wo freilich, wie Fuga I, 12 und Präludium VII, 34 des ersten Theils, einer vielleicht nur augenblicklichen Empfindlichkeit die motivische Folgerichtigkeit geopfert wird, da muss man von Bach an Bach appelliren und die erste Lesart aufrecht erhalten. Sonst aber zeigen die späteren Conceptionen gegen die früheren fast immer einen bedeutenden Fortschritt, sowohl in der Form des Ganzen wie in Einzelheiten. Die klarere und durchsichtigere Form macht sich schon äusserlich in der Zweitheiligkeit der Präludien des zweiten Theils bemerklich, welche im ersten nur ganz vereinzelt erscheint.

Weitere Verbesserungen ergeben sich aus der Umgestaltung harmonischer Banalitäten (Theil I, Fuga VIII, 48); aus der Beseitigung oder Verhüllung von Sequenzen (Theil I, Präludium XXIII, 11. Theil II, Präludium XVII, 53—54); aus der Einführung reicherer und rhythmisch bedeutenderer Figuration (Theil I, Fuga VIII, 20—21. Theil II, Präludium I; Präludium XIV, 7—8). Zu solchen rhythmischen Änderungen veranlasst dann und wann eine grössere Feinfühligkeit für Octavenmässigkeit des Klanges (Theil I, Präludium III, 8; Fuga IV, 41), während die bloss für das Auge erscheinende ganz unbedenklich gebraucht wird. Zuweilen wird auch wohl eine zu wohlfeile oder zu üppige Figuration auf ein bescheideneres Maass beschränkt (Theil II, Präludium und Fuga III; Fuga XXI, 5—6). Überall trifft man die Spuren der bessernden Hand, sei es auch nur die Zufügung oder Änderung einer Note, um die Verbindung fliessender und schwungvoller zu machen; feinere harmonische Beziehungen, z. B. durch die Einführung der verminderten Terz, hineinzulegen; oder endlich auch, das gute Recht jeder selbstständigen Stimme, ihre eigene Tonalität zu wahren, in energischem Querstande wiederherzustellen. Man vergleiche Stellen wie: Theil I, Fuga VIII, 41, 73; Fuga IX, 24, 27; Fuga XVIII, 32; Fuga XIX, 51; XX, 69; XXII, 58, 59. — Theil II, Fuga VIII, 14, 33, 39; Fuga XIV, 15; Fuga XXII, 77.

Wenn nun auch im Ganzen dem zweiten Theile eine grössere Vollendung und ein einheitlicheres Gepräge zugesprochen werden muss, und sich in ihm die contrapunktische Kunst der Stimmenverwebung in unvergleichlicher Freiheit zeigt, so bietet doch der erste Theil neben wahrhaften Meisterwerken auch

in den minder hervorragenden Stücken eine solche Fülle von Erfindung und Empfindung, von wohlthuender Frische und erstaunlicher Kraft, er spiegelt das Ringen und Schaffen des Bach'schen Genius in so klarer Weise ab, dass die Unterschätzung, welche ihm hier und da zu Theil geworden ist, durchaus nicht gerechtfertigt werden kann. Diese Unterschätzung mag auch zu der Umstellung der Theile, wonach der ursprüngliche erste Theil gewissermassen unter dem Schutze des andern in die Welt geschickt wurde, das hauptsächlichste Motiv gegeben haben.

**Benennung.**

Bach hat, wie es scheint, nur den ersten Theil «Wohltemperirtes Clavier» genannt; den zweiten Theil kannte man nach Marpurg als «24 neue Präludien und Fugen». Da dieser Theil aber offenbar in derselben Voraussetzung der gleichschwebenden Temperatur entstanden war, so ist gegen dieselbe Benennung wohl nichts einzuwenden. Die ältesten gedruckten Zeugnisse für diesen Namen genau im Bach'schen Verstande entnehmen wir Forkel's «Allgemeiner Litteratur der Musik»:

> Werckmeister (Andreas): «Musicalische Temperatur, Oder deutlicher und warer Mathematischer Unterricht, Wie man durch Anweisung des Monochordi Ein Clavier etc. wol temperirt stimmen könne, damit nach heutiger manier alle Modi ficti in einer angenehm- und erträglichen Harmonia mögen genommen werden etc. Franckfurt und Leipzig 1691.» — Ähnlichen Inhaltes: Neidhardt (Johann George): «Beste und Leichteste Temperatur Des Monochordi etc. etc. Jena 1706.»

Von noch höherem Interesse wird die Mittheilung sein, welche ich dem reichen Wissen und der unermüdlichen Bereitwilligkeit meines verehrten Freundes C. F. Weitzmann verdanke. Bereits in: Gioseffo Zarlino, *Le istitutioni harmoniche*, Venetia 1558; seconda parte, Cap. 41, Pag. 125, wie auch noch deutlicher in: Pietro Aron, *Il Toscanello in Musica,* Venegia 1529, Cap. 41, finden sich die Beweise, dass schon damals wiederholte Versuche gemacht worden sind, die Temperatur: «*temperamento*» und «*participatione*» für die Tasteninstrumente einzuführen, indem gewisse Intervalle (Quinten und Terzen) bald grösser, bald kleiner beim Stimmen zu nehmen waren, als sie nach den natürlichen und auf dem Monochord festgestellten Verhältnissen hätten sein müssen.

**Unser Text.**

Der erste Theil giebt das Autograph Nr. 1 mit allen seinen Zusätzen und Correcturen wieder. Die möglichen Zweifel wegen der Eigenhändigkeit derselben zugegeben, ist für uns ihr Inhalt bestimmend gewesen. *Ex ungue leonem*! Wo nach dem Dafürhalten des Herausgebers Lesarten aus der ursprünglichen Gestalt oder aus anderen Handschriften sich als gleichberechtigt oder auch als vorzüglichere erweisen, sind dieselben dem Text in kleinen Noten beigefügt. Bei der fehlenden Fuge aus Fis dur tritt Nr. 7 an die Stelle.

Für den zweiten Theil sind ausser den unter Nr. 14 angeführten keine weiteren autographen Quellen zu ermitteln gewesen. Ob überhaupt noch ein vollständiges Autograph von gleichzeitiger Bearbeitung existirt, muss nach den bei Nr. 2 und 4 angegebenen Gründen bezweifelt werden. So sah der Herausgeber sich gezwungen, um den zweiten Theil an einheitlicher Haltung nicht hinter dem ersten zurückstehen zu lassen, aus den Handschriften Nr. 2, 4 und 14 mit sorgfältiger Vergleichung auch der übrigen einen Text zusammenzustellen, der wenigstens als unverfälschter Ausdruck des Meisters gelten dürfte. Ebendeshalb sind auch Abweichungen dem Texte noch häufiger beigegeben, als im ersten Theile, und ein gleichzeitiger Einblick in die Variantensammlung möchte hier, vor der definitiven Entscheidung, noch mehr zu empfehlen sein.

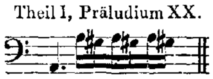
Die Darstellung ist bis auf die Änderungen, welche durch den heutigen Gebrauch der Schlüssel, der Versetzungszeichen, sowie durch typographische Rücksichten bedingt wurden, möglichst treu nach den zu Grunde liegenden Quellen erfolgt. Diese Treue erstreckt sich, namentlich im ersten Theile, auch auf manche Äusserlichkeit. So ist die Bezeichnung der Verzierungen bis auf Wenige immer genau dem Autograph Nr. 1 entlehnt; ebenso sind die für das Auge immerhin weniger bequemen Tonarten Cis dur

und Dismoll beibehalten, anstatt sie, wie in der Kroll-Peters'schen und bei Fuga VIII, Th. I auch in der Peters'schen Ausgabe Nr. 3 geschehen ist, nach Desdur und Esmoll zu übertragen. Diese Übertragung hat hier und da, und wohl ohne Grund, Anstoss erregt, und sie berührt das Wesen der Stücke gewiss ebensowenig, wie die Umsetzung in den Violinschlüssel aus dem alten *C*-Schlüssel. Denn dass Bach nicht etwa bei der Wahl dieser Tonarten ein angeblich specifischer Charakter derselben vorgeschwebt habe, ist schon durch den Begriff der «Temperatur» einleuchtend genug. An einen reellen oder ideellen Unterschied der enharmonischen Verwechslungen hat er so wenig gedacht, dass er z. B. in Fuga XXIV, 60 des ersten Theils die beiden undeutlich geschriebenen Noten: *h ais* der Oberstimme durch die darübergesetzten Buchstaben: *h b* erklärt, wie er auch im zweiten Theile die Stücke aus Es- und Asdur als: *ex Dis* und *ex Gis* kennzeichnet. (Dieselbe Bezeichnung findet sich auch in der interessanten Handschrift Nr. 10.) Ferner möchte dafür auch der Umstand sprechen, dass neben der jetzigen Gestalt des Cisdur-Präludium des zweiten Theils eine ältere Gestalt in Cdur vorhanden ist, welcher Umstand sich auch bei den Fugen aus Cis- und Asdur zu wiederholen scheint (Siehe: Charakteristik der Handschriften, die Nägeli'schen Manuscripte). Hiernach ist wohl die Annahme berechtigt, dass die heutige Tonart erst später durch Transposition zum Vorschein gekommen ist, woraus sich auch ganz leicht die Weise erklärt, wie in den Autographen die einfachen Kreuze und Been für doppelte Erhöhungen und Vertiefungen gebraucht werden.

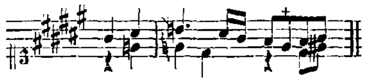
### Orthographie der Handschriften.

Für den Gebrauch der Versetzungszeichen gilt in den Autographen, wie auch meistentheils in den übrigen Handschriften der Grundsatz, dass zu jeder zufällig erhöhten oder vertieften Note das betreffende Zeichen ausdrücklich gesetzt wird, sich deswegen auch auf keine folgende Note erstreckt, geschweige denn auf eine andere Stimme oder einen andern Raum. Statt vieler nur diese beiden Beispiele, das erste autograph, das zweite aus Nr. 4.

Theil I, Präludium XX.



Theil II, Fuga XIII, 5—6.



Ebenso: Takt 38 und Takt 78.

Für doppelte Erhöhungen und Vertiefungen dient in den Autographen ein einfaches ♯ oder ♭, und wenn die Herstellung zur Stufe der Vorzeichnung ausdrücklich bemerkt wird, was, wie bereits gesagt, nicht immer geschieht, ein einfaches ♮, wofür auch wohl ein ♭ mit unterläuft. (Nr. 1, Fuga VIII, 74.)

Nur wenn dieselbe Stufe unmittelbar nach einander wiederkehrt, braucht das betreffende Versetzungszeichen nicht wiederholt zu werden, ja gilt noch über den Taktstrich hinaus. Daraus folgt von selbst, dass Wiederherstellungszeichen bei solchen wiederholten, und nicht durch Pausen unterbrochenen Noten ausdrücklich erforderlich sind, wenn die Vorzeichnung wieder in Kraft treten soll.

Ausserdem erleidet der Grundsatz noch mancherlei Modificationen. So finden sich neben der strengsten principiellen Schreibart oft genug solche Stellen, in welchen an und für sich überflüssige Versetzungs- und Herstellungszeichen, z. B. bei verminderten und übermässigen Intervallen, angewendet werden; zuweilen fehlen sie auch, wo sie nöthig wären, in ziemlich auffälliger Weise. Beide Erscheinungen, sowohl die überflüssigen wie die fehlenden, sind ganz einfach aus dem Einfluss, weniger von Regeln oder von Nachlässigkeit, als eines gewissen tonischen Instinctes zu erklären. Indessen scheinen andere Stellen geradezu dieser Erklärung zu widersprechen. (Nr. 7 in Präludium VII, 34, und Theil II, Fuga XVII, 38 und 39, bei allen Handschriften.)

Hier könnte eine zufällige Beobachtung, die der Herausgeber zuerst bei der Handschrift Nr. 4 gemacht hat, durch ihre Anwendung auf die Autographe alle Schwierigkeiten *ebenso natürlich wie schlagend* beseitigen. In diesem Manuscripte, dessen Verfertiger sich überhaupt manche Eigenheit Bach's angewöhnt hat, sind nämlich eine grosse Menge von Versetzungszeichen nicht vor die betreffenden Noten, sondern darüber oder darunter gesetzt, welche Schreibweise ausser in den Autographen auch in Nr. 10 sehr häufig ist. Der Grund aber ist überall derselbe: die Gedrängtheit der Noten. Nun lag die Hypothese nahe genug, dass die Noten, wenn nicht

gewöhnlich, so doch zuweilen in einem Zuge hinter einander geschrieben, und dann erst die betreffenden Vorzeichen nachträglich und so gut es eben anging dazu gesetzt worden sein mögen, oder auch deren Zufügung ganz oder theilweise vergessen wurde.

Von den nicht autographen Handschriften verfahren Nr. 10 und 17 genau nach erwähnter Weise. In den übrigen tritt bei doppelten Erhöhungen das × an die Stelle des ♯, bei einigen wie Nr. 2 und 4 aber noch mit häufiger unwillkührlicher Rückkehr zur autographen Schreibart, wodurch manche Irrthümer entstanden sind. Das ♭♭ oder ein grösseres ♭ für doppelte Vertiefung hat sich erst später eingebürgert und ist bei den ebengenannten noch nicht üblich. Abgesehen von diesen unbedeutenden Abweichungen und von fremden Einschiebseln entfernen sich indessen die Handschriften sammt und sonders nicht allzusehr von der Orthographie der Autographe.

### Unsere Orthographie.

So wünschenswerth es auch hätte erscheinen können, die autographe Schreibweise der Vorzeichen mit Verbesserung der irrthümlichen und Kennzeichnung der vergessenen beizubehalten, da sie im Grunde durchaus logisch und anschaulich ist, so würde doch eine consequente Durchführung so grosse Ansprüche an die Gutwilligkeit der an die jetzige Bezeichnungsweise Gewöhnten haben machen müssen, dass lieber darauf verzichtet wurde, gegen den Strom zu schwimmen.

Um nun der Darstellung einen wünschenswerthen Grad von Deutlichkeit zu geben, sind allerdings überflüssige Zeichen in grosser Anzahl zugefügt worden, die man aber nur als beiläufige Concession betrachten möge. Grundsätzlich ist nie eine zufällige Erhöhung oder Vertiefung über den Takt hinaus oder auf einen andern Raum oder eine andere Stimme zu beziehen, und findet nur bei Bindungen, bei denen eine Missdeutung unmöglich ist, eine Ausnahme zuweilen statt. Wo demnach irgend ein Zweifel entstehen könnte, ist jede von chromatischen Zeichen unberührte Note, ein etwaiges Versehen der Correctur natürlich nicht mit einbegriffen, unbedingt nach der Vorzeichnung zu lesen.

### Vorschläge und Verzierungen.

Über die von Bach angewendeten «Manieren» bliebe ausser dem in der Variantensammlung an vielen Orten bereits Gesagten nur Wenig zu bemerken, wenn nicht die an und für sich ziemlich klare Sache durch die babylonische Sprachverwirrung, welche in dieser Materie schon seit lange begonnen hat, bis zur Unkenntlichkeit verdunkelt worden wäre. Diese Verwirrung, welche durch die Überfluthung mit fremdländischen und oft ganz individuellen Bezeichnungen noch gesteigert ist, erstreckt sich auf Art und Weise der Benennung und Bezeichnung wie der Ausführung, und hat trotz vielfacher Versuche, Ordnung in das Chaos zu bringen, und vielleicht durch dieselben nur noch mehr überhand genommen. Fern sei es, Männern wie Ph. E. Bach, Marpurg, Türk unmittelbar die Schuld der Missverständnisse aufzubürden, die durch irrige und anachronistische Anwendung ihrer Regeln auch auf solche Werke sich ergeben mussten, welche bereits vorher entstanden waren und nur in sehr lose Beziehung zu diesen Regeln zu bringen sind. Ausserdem thaten der Unverstand und der Schlendrian das Ihrige, diesen nicht unwichtigen Kunstzweig in einen gewissen Verruf zu bringen, um welchen sich eben jene trefflichen Männer durch sorgfältige Arbeiten unbestreitbare Verdienste erworben haben. Aber die mehr oder minder subjective Haltung ihrer Vorschriften lässt einen Zusammenhang zwischen ihnen und dem früheren Gebrauch der Manieren und deren Bezeichnung schwer erkennen. Dabei verhindert die oft bis in die unbedeutendsten Details gehende Specialisirung, bei der Ungenauigkeiten, Widersprüche und Lücken doch nicht ausbleiben, ferner die Einführung mancher, vorher wenigstens als Manier nicht gebräuchlicher und rhythmisch ziemlich spitzfindiger Bezeichnungsarten (des punktirten Anschlags und Schleifers) das Hervortreten eines allgemeinen Gesetzes, aus dem allein, als von einem ruhenden Pol, man die Veränderungen, Ent- und Verwickelungen, sowie alle scheinbaren und wirklichen Widersprüche erfassen und übersichtlich auseinanderhalten kann. Und ein solches Gesetz, ohne das die Regeln sich weder begründen noch entkräften lassen, findet man nur, wenn man zum Ursprunge und zum primitiven Sinne der Manieren zurückgeht.

## Vorschläge.

Eine der ältesten, weil wesentlichsten Verzierungen ist der Gebrauch der (frei anschlagenden) Wechselnote. Ob derselbe aus den Bindungen entstanden, oder denselben vorangegangen ist, mag unentschieden bleiben, obwohl Manches für die letztere Annahme spricht.

Wenn übrigens Marpurg (Anleitung zum Clavierspielen, 1765) annimmt, dass die Andeutung der kurzen Vorschläge von höherem Alter sei, als der langen, so ist er unseres Wissens hierin ganz isolirt, auch widerspricht ihm die Sache wohl selbst genug.

Jedenfalls hat derjenige, welcher zuerst das Wagstück unternommen hat, die Einförmigkeit und Starrheit einer in lauter Consonanzen sich bewegenden Melodie dadurch zu beleben, dass an geeigneten Stellen für die erwartete Note eine andere, sie so zu sagen maskirende erschien, welche ihren folgenden milderen Eintritt vorahnen liess —, jedenfalls hat er für die Begeistigung der Musik noch mehr gethan, als derjenige, welcher die durchgehenden Noten einführte. Und es scheint, als sei lange Zeit die bedeutende Erfindung unter einem geheimnissvollen Schleier der profanen Welt verhüllt geblieben. Entweder wurde die dem Gehöre so auffällige Neuerung für das Auge gar nicht angedeutet, und das Mysterium offenbarte sich nur den Eingeweihten; oder es wurden allmählich schüchterne Andeutungen gegeben: Striche, Häkchen u. dergl., bis sich später kleine Nötchen einfanden.

Für die Ausführung dieser Andeutungen waren ganz allgemein gehaltene Vorschriften gültig, welche nur die natürlichsten rhythmischen Beziehungen berücksichtigten. Überall erscheinen die Noten als rhythmische Conglomerate, die bei Annäherung des Vorschlages, wie Krystalle, in ihre Bestandtheile zerfallen. Die Besonderheiten der Ausführung, soweit sie von dem Charakter des Stückes, den gleichzeitigen Stimmen und anderen Bedingungen abhingen, setzten hier, wie auch in den übrigen Manieren, eine genaue Kenntniss der musikalischen Theorie und Technik voraus, die nebst dem dazu gehörigen Urtheil und Geschmack nicht Jedermanns Sache war. Die Unzulänglichkeit der aufgestellten Regeln wurde auch oft genug erörtert, und auf Gebrauch, Übung und Erfahrung als nothwendige Requisiten verwiesen. Siehe:

Mattheson, Vollkommener Capellmeister, 1739. Theil II, Cap. 3, § 18.
Printz, Musica Modulatoria vocalis, 1678. Cap. X, § 7.
Heinichen, Der Generalbass in der Composition, 1728. Cap. VI, § 3.
Beer, Musikalische Discurse, 1719. Cap. XL.

Endlich nahm der Gebrauch der Wechselnoten einen so freien Flug, dass der Componist dem individuellen Ermessen nicht mehr zutrauen konnte oder mochte, das Gewollte überall zu treffen, und die Wechselnoten lüfteten ihr Visir und stellten sich in Reihe und Glied mit den übrigen Noten.

Die Angriffe, welche Bach wegen dieser und anderer Ketzereien von vielen Seiten, unter anderen vom Kapellmeister Scheibe erfahren hat, sind bekannt, ebenso wie seine Vertheidigung durch den Magister Birnbaum.

Aber wenn er nun auch die früher als Vorschläge geschriebenen Wechselnoten grösstentheils in den Text einreihte, so behielt er dennoch zugleich die Andeutung theils durch Häkchen, theils durch kleine Nötchen bei. Hierzu mag er sowohl durch Gewohnheit wie auch durch Gründe veranlasst worden sein, und oft genug kommen in demselben Stücke ausgeschriebene und angedeutete Vorschläge zusammen vor, ohne dass daraus auf eine principielle Verschiedenheit ihrer Währung zu schliessen wäre.

Ganz in derselben Weise kommen auch fast alle übrigen Verzierungen, die sonst durch Zeichen angedeutet werden, vollständig ausgeschrieben und eingetheilt vor. Z. B. Mordent: Theil I, Fuga VIII, 21; Theil II, Präludium XVIII, 18. Schneller: Theil I, Fuga XX, 17. Schleifer: Theil II, Fuga II, 26; Fuga XVI, 83. Doppelschläge: Theil I, Fuga XV, 1, 55; Theil II, Präludium XXIV, 2, 53.

Ebensowenig indessen ist aus diesem gleichzeitigen Vorkommen der entgegengesetzte Schluss zu ziehen, dass nämlich nun auch die angedeuteten Vorschläge dieselbe Ausführung unbedingt haben müssten. Vielmehr bleibt dafür immer eine gewisse Freiheit der Interpretation vorbehalten, wie Bach sie auch für die ausgeschriebenen in Anspruch nimmt. (Vergleiche Theil II, Präludium XXI, 46 und 47, wo das zweite Mal der Vorschlag verkürzt erscheint:  ).

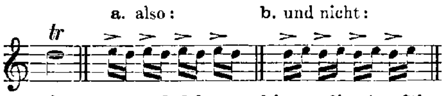
Die von Bach in der Claviermusik angewendeten Häkchen sind bald einfache, bald doppelte: ~, wobei das eine Häkchen als Legato-Bogen des andern zu deuten ist. Sonst kommen auch Achtelnötchen vor und ziemlich selten Sechzehntel. (Dass durch ähnliche Häkchen sonst auch wohl der Mordent bezeichnet, und kurze Vorschläge von oben oder unten auch Mordent genannt wurden, ist wohl nicht ganz bedeutungslos.) Was Bach bewogen hat, die ältere Bezeichnungsweise dann und wann beizubehalten, ist unschwer zu errathen:

1. Sie bot ein Mittel, ohne zu radiren, melodische Noten nachträglich einzuschalten.
2. Bei Stücken, wie Theil II, Präludium IV, ist die harmonische und rhythmische Übersicht dadurch wesentlich vereinfacht.
3. Zur Andeutung ganz kurzer Vorschläge ist sie am geeignetsten.

Welche Rücksichten hinsichtlich der Dauer der Vorschläge zu nehmen sind, darüber vergleiche Theil II, Präludium IV. Verschwindend kurze Vorschläge, in dem Sinne der alten *Acciaccatura* (Siehe: Partita III in Amoll, Scherzo, Takt 28) kommen seltener vor: Theil I, Präludium IV; Theil II, Fuga XVIII, 142, Präludium XXIII, 23—25. In allen diesen Fällen würde durch einen längeren Vorschlag (ein wirkliches Sechzehntel) die rhythmische Bestimmtheit beschädigt werden.

## Triller.

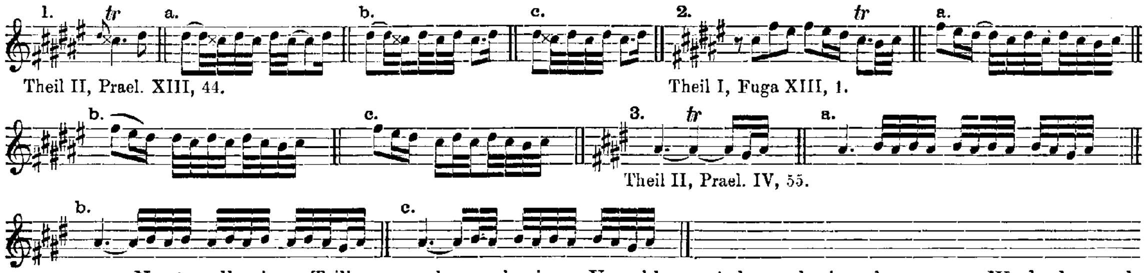
Die alte, gewissermassen als Dogma feststehende Erklärung, dass der Triller aus dem Vorschlage von oben entstanden sei, kann nur die Bedeutung haben, dass die Wiederschläge von dem Nebentone (eben dem Vorschlage der folgenden Hauptnote) beginnen, — das heisst, dass dieselben mit Wechselnoten und nicht mit durchgehenden gemacht werden sollen.




(Alle diese und die folgenden Trillerandeutungen sind natürlich nur als ungefähre aufzunehmen.)

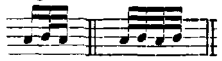
Sängern und Bläsern bietet die Ausführung unter **a.** den Vortheil, dass die bei der Wechselnote *e* sich ergebende Spannung der Intonation mit dem aus der Bewegung resultirenden Accente jedes einzelnen Trillerpartikelchens, wenn derselbe auch nur sehr gering ist, zusammenfällt. Rechnet man dazu, wie auch Türk mit Recht bemerkt, die glatte Eintheilung, welche aus diesem Wiederschlage für alle Triller, mit Ausnahme der in den Hauptton zurückfallenden entsteht, und die ihn auch für die übrigen Instrumentisten sehr annehmlich macht, so möchte seine Vorzüglichkeit im Allgemeinen um so weniger anzufechten sein, als auch für den Fluss der Verbindung ein dissonirender Anfang des Trillers sich ganz besonders eignet.

Sobald man aber die diesen Wiederschlägen vorausgehende Note in Erwägung zieht, stellen sich mancherlei Modificationen heraus, am Prägnantesten für unsern Zweck, wenn diese vorausgehende Note die obere Secunde des zu trillernden Tones, oder dieser selbst ist.

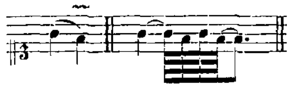



Nr. 1 stellt einen Triller vor, der nach einem Vorschlage, d. h. nach einer betonten Wechselnote als leichtes Taktglied nachfolgt. Die Ausführung unter **a.** schliesst den Triller in milder Betonung nach dem Punkte, die unter **b.** dagegen mit schärferem Accent auf demselben. Die durch die Bindung unterbrochene Bewegung, hier unbedenklich, kann anderswo leicht rhythmische Übelstände erzeugen. Die Ausführung unter **c.** ist in jeder Hinsicht die fliessendere und ungezwungenere, — aber der Triller fängt nicht nur mit der Hauptnote an, sondern sein Wiederschlag ist der strengen Auffassung ganz entgegengesetzt.

Nun aber soll bei Nr. 2 der Triller aus der Arsis in die Thesis versetzt werden (natürlich im weitesten Verstande). Bei **a.** ist nun die Bindung geradezu absurd und jedem natürlichen rhythmischen Gefühl widersprechend, zumal wenn nicht wenigstens eine andere Stimme die stockende Bewegung verdeckt. Und doch ist dies die Darstellung der strengsten und anerkanntesten Theoretiker! **b.** wäre annehmbar, wenn das dem Triller vorangehende *dis* von demselben getrennt werden sollte; doch dürfte eine solche Beschränkung, oder sie wäre eine durchaus eigensinnige, nur dann und wann sich geltend machen. Am Zweckmässigsten wäre gewiss **c.**, — aber auch dieser Triller würde schwerlich als regelrecht, sondern als ein vom Hauptione beginnender angesehen werden.

Nr. 3 aber zeigt in allen seinen Gestalten dieselbe Erscheinung, wenn man eben den Anfangston und nicht den beginnenden Wiederschlag als Hauptkennzeichen der regelmässigen Ausführung eines Trillers annimmt, und es würden also nach der orthodoxen Regel **a.**, **b.** und **c.** Triller vom Haupttone sein. Man brauchte nur, was gewiss nicht unerlaubt wäre, den vorangehenden langen Hauptton beliebig zu verkürzen, oder was auf dasselbe hinausliefe, die folgenden Wiederschläge rückwärts zu verlängern, um für **a.** und **c.** die erste und für **b.** sogar die andere dieser Gestalten daraus hervorgehen zu sehen: 

Stellt man nun den aus Vorstehendem sich ergebenden Resultaten die ungemein gewundenen und nichts weniger als stichhaltigen Erklärungen bei Ph. E. Bach u. a. gegenüber, welche den dogmatischen Trilleranfang, wie überall, so auch beim Pralltriller retten sollen, so wird sich für ein unbefangenes Urtheil vielmehr die Verlegenheit, mit dem Princip in's Gedränge gerathen zu sein, in denselben offenbaren. Nach dieser Erklärung aber soll der Pralltriller ausschliesslich nach einer fallenden Secunde gebraucht werden und es wird folgende Darstellung gegeben:



(Ph. E. Bach, von den Trillern, § 30 und folgende.)

Indessen passt weder die Erklärung, noch die Darstellung auf den eigentlichen Pralltriller; denn eine so scharfe Accentuirung, wie sie durch denselben bedingt wird, steht im schneidendsten Widerspruche zu der weichen, verlöschenden Ausführung — sonst «Abzug» von Ph. E. Bach genannt —, welche das in leichtester Taktzeit stehende *f* verlangt. Sowie aber diese Manier denjenigen Platz bekommt, auf dem sie ihre prallende Schärfe entwickeln kann, eine betonte Note, zeigt sich gleich die Unangemessenheit, ja die Unmöglichkeit der Bindung des ersten Trillertones, wie dies schon vorher bei den Trillern erwähnt wurde. Man mache nur den Versuch, das Princip auf folgendes Beispiel Ph. E. Bach's anzuwenden:

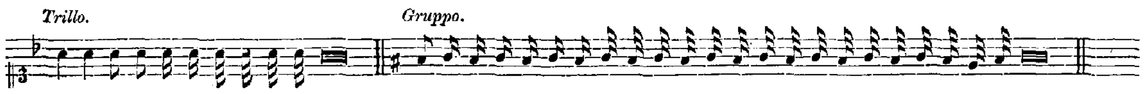
(Freilich, das Papier wie das Clavier ist geduldig, und es kommen in sonst verdienstvollen Drucken noch absurdere Darstellungen vor, z. B. eines Schnellers, dessen erste Note gebunden ist.)

Merkwürdiger Weise gedenkt Ph. E. Bach dieses bei Weitem gewöhnlicheren Gebrauches nur ganz vorübergehend, und in seinen Compositionen kommt das Zeichen des Pralltrillers meist auf absolut leichten Noten vor. Noch merkwürdiger ist, dass er den Pralltriller von vier Noten (nämlich vom Nebenton beginnend) gar nicht erwähnt, der doch in der allerwilligsten Weise, und ohne dem Dogma Zwang anzuthun, bei jeder andern Folge sich anbringen lässt, wo unter anderen rhythmischen Bedingungen ein längerer Triller gebraucht werden könnte.

Dem einmal aufgestellten mystischen Princip getreu will Ph. E. Bach aber den Pralltriller in allen anderen Folgen, als der fallenden Secunde, überhaupt nicht anerkennen. Da die Manier sich gleichwohl etwas aufdringlich zeigt, so lässt er unter einem andern Namen als «Schneller» wieder zur Thür hinein, was als Pralltriller hinausgeworfen war. Dabei begegnet es jedoch sowohl ihm, wie auch Agricola, dass das Zeichen des Pralltrillers, entgegen ihrem Grundsatze, sich auch in anderen Folgen einstellt, z. B. bei solchen Tonwiederholungen, wie auch S. Bach sie häufig anwendet (Theil II, Fuga XIII, 24—26).

Aus diesem Allen ist klar zu sehen, dass trotz der im Allgemeinen wohlbegründeten Theorie der Entstehung des Trillers, nach fallenden Secunden fast immer und bei anderen Schritten zuweilen, auch die strengen Anhänger jener Lehre in der Praxis davon abweichen mussten. Ja es hat der entgegengesetzte Brauch, die Triller vom Haupttone anzufangen, so sehr überhand genommen, dass es wohl am Ort ist, demselben entschieden entgegenzutreten. Aber obwohl er mehr auf dilettantischer Harmlosigkeit, als auf Gründen beruhen mag, so dürfte er doch in einzelnen Fällen, auch jener orthodoxen Theorie gegenüber, ganz berechtigt sein, wird auch von sonst strengen Lehrern, wie Türk, halb und halb anerkannt. Denn oft sind solche Widersprüche nur scheinbar und beweisen nur die Vielseitigkeit des Gegenstandes und die Einseitigkeit der Anschauungen. Für diejenigen aber, die auf historischen Nachweis etwas geben, nachstehend einige Beispiele, aus denen hervorgeht, dass der vom Haupttone beginnende Triller nicht nur ziemlich alten Datums ist, sondern unter manchen anderen Benennungen sich auch in die entgegenstehende Lehre eingeschmuggelt hat.

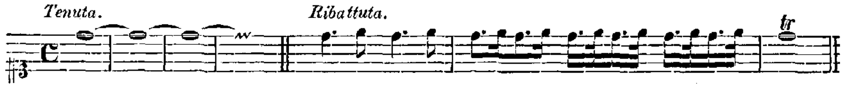
Aus: *Le nuove musiche di Giulio Caccini detto Romano. In Firenze* 1601.



**Printz**, Musica Modulatoria Vocalis. In Cap. X § 15 findet sich dieselbe Darstellung des zweiten Beispiels.

**Elias Nicolaus**, sonst genannt **Ammerbach**, in seiner: Orgel und Instrument-Tabulatur, 1571, und **Michael Praetorius**, Syntagma mus. Tom. III, pag. 235, 1619, geben unter dem Namen *Mordant* oder *Tremolo* Beispiele, in welchen sogar der Wiederschlag des Trillers vom Hauptton beginnt.

Endlich wird von **Mattheson**, Vollkommener Capellmeister, Theil II, Cap. III § 48, die «*Ribattuta*», welche namentlich zur Ausfüllung einer *Tenuta* (vergleiche Theil I, Präludium XVI) gebraucht werde, so dargestellt:




Agricola und Türk, welche auch davon sprechen, kennen noch einen «vorausgeschickten» oder «verdoppelten» Triller. Derselbe weicht wenig von der *Ribattuta* ab und stellt ebenfalls einen Triller vom Hauptton vor. Auch bei Ph. E. Bach, wie im Wohltemperirten Clavier (Fuga XX, 51 und 52, des ersten Theils) findet sich etwas Ähnliches.

### Trilleranfang zuweilen vom Hauptton.

Zu welcher Schlussfolgerung wir nun für die Triller im Wohltemperirten Clavier kommen müssen, ist unschwer zu errathen. *Wie Bach in seiner Composition überhaupt die alten Vorschriften, mit sorgfältiger Beachtung alles Wesentlichen, in immer freierer und bewusster Entwickelung erweiterte und endlich durchbrach, so musste er auch, gleichweit entfernt von pedantischem Schematismus wie von geringschätziger Leichtfertigkeit, die Verzierungen ebenfalls seinen allgemeinen Grundsätzen gemäss als integrirenden Theil der Melodie mit derselben Sorgfalt und Freiheit behandeln.* Über die Nothwendigkeit oder Überflüssigkeit der Verzierungen ist viel gestritten worden. Wenn auch der eigentliche musikalische Kern nicht in ihnen steckt, so gehören sie doch, ähnlich den Ornamenten an gothischen Bauwerken, fast organisch zu ihren Stücken; sie athmen ferner so charakteristisch die alte Zeit und Empfindungsweise, dass man immerhin einen Reiz, einen Duft einbüssen würde, wenn man sie ganz wegliesse. Jede einzelne dieser Verzierungen mag zu entbehren sein, — **die** Verzierungen sind nothwendig.

Welche Sorgfalt aber Bach darauf verwandte, das zeigt sich recht einleuchtend selbst bei den allerwinzigsten Manieren, wenn er ihre Ausführung nicht nach der Schablone haben wollte. Man sehe nur Theil I, Präludium VII, 9 den rhythmisirten Doppelschlag; die Schleifer in Theil II, Fuga II, 26, und Fuga XVI, 83, welche die betroffene Note bald accentuirt, bald leicht verzieren, oder Theil II, Präludium XXIV, 53, den glatt eingetheilten Doppelschlag, der bei einer blossen Andeutung leicht prallend ausgefallen wäre und dem *dis* einen zu scharfen Accent verliehen hätte etc. etc.

Unsere Ansicht ist nun, dass die Triller in den meisten Fällen vom **Nebenton** anzufangen haben, in solchen aber, wo ein **Vorschlag übel angebracht** wäre, scheint uns eine consequente Anwendung des Grundsatzes dasselbe vom Triller zu verlangen. Ein Sprung in ein fernes oder fremdes Intervall (Theil I, Fuga XV, 25; Theil II, Präludium VIII, 14) — sogenannte «Betrugssprünge» Tosi-Agricola's —, oder wenn dadurch eine Dissonanz gegen eine andere Stimme entsteht (Theil II, Fuga IV, 32), ein unvermittelter Eintritt *in medias res* (Theil II, Fuga XIII), chromatische Fortschreitung (Theil I, Präludium XI, 13; vielleicht auch Theil II, Präludium IV, 14—15, Präludium IX, 26): in solchen Fällen würde die Vermittelung eines Vorschlags als schwächend abzuweisen sein, und deshalb auch der Triller nicht von dem Nebentone anfangen dürfen. Ferner gehören auch wohl solche Triller hierher, die gleich mit Anfang eines Stückes (Theil I, Präludium XVI), oder nach einem entschiedenen Absatz ebenso entschieden einsetzen müssen (Theil I, Fuga VI, 2), oder wo die Repetition desselben Tones beabsichtigt scheint (Theil I, Präludium XIII; Theil II, Fuga XV, 50, 52), kurz überall, wo ein Schritt in harmonischer Bestimmtheit und nicht in melodischer Rundung hervortreten soll.

Sobald ein solcher frei einsetzender Triller lang genug ist, kann man immer einen Moment auf dem Hauptton verweilen und dann erst die Wiederschläge beginnen lassen, ganz so wie es auch bei dem Doppelschlag zu geschehen pflegt, wenn er nach seiner Hauptnote auszuführen ist. Und wie ein solcher Doppelschlag, der im

Grunde ja nur ein Triller mit Nachschlag ist, wenn ihm nur ein kleiner Zeitraum zur Verfügung steht, oder wenn er aus rhythmischen Gründen seine Bewegung beschleunigt, die ihm zugehörigen Noten ohne jeden Zwischenraum zusammendrängt (prallender und schnellender Doppelschlag Ph. E. Bach's): ebenso kann dies aus ähnlichen Gründen jeder andere Triller thun.

### Tonalität.

Die allgemeinen contrapunktischen Gesetze sind natürlich, wie für alle Manieren, so auch für die Triller in allen Einzelheiten gültig. Sie sind mithin sowohl auf die Wiederschläge (Theil II, Präludium X, 29—32), als auch auf etwaige Anfangszusätze (Theil I, Fuga III, 38, und Präludium XI) anzuwenden. Nicht minder auf den Nachschlag (Theil I, Fuga VI, 18, 40 und 29).

In Takt 18 und 40 des letzten Beispiels ist der Nachschlag resp. mit *c* und *f*, in Takt 29 dagegen mit *fis* in Rücksicht auf die Folge auszuführen. Doch können hier und da zwischen dem Nachschlage und der folgenden Harmonie auch querständige Beziehungen indicirt sein.

Die alte Regel, nach welcher zwischen dem oberen Ton des Trillers und dem unteren Ton des Nachschlages keine verminderte Terz stattfinden dürfe, wird von Bach mit Recht nicht immer respectirt: Theil II, Präludium XVIII, 18, 19.

### Dauer.

Diese Frage hängt auf's Engste mit den rhythmischen Beziehungen des Trillers und aller Manieren überhaupt zusammen. Die Quintessenz aber aller dieser Beziehungen ist in dem zu finden, was Joh. Beer die «*Quantitas intrinseca*» nennt, und die ziemlich complicirter Natur ist. Sie gründet sich auf das Verhältniss des natürlichen Taktaccentes zu dem aus Zertheilung und mannigfacher Gliederung der Takttheile hervorgehenden künstlichen Accente, wobei auch die Wechselwirkung gleichzeitiger Stimmen auf einander im Spiele ist. Oder in schlichter Redeweise: jede accentuirte (gute) Taktzeit enthält eine leichte und jede leichte (unaccentuirte) enthält eine gute, die beide durch fortgesetzte Zertheilung, so lange dieselbe noch messbar und vernehmlich ist, beliebig oft hörbar gemacht werden können.

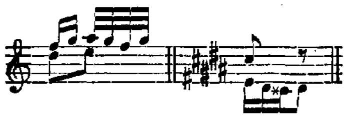
Für unseren Zweck genüge die Andeutung, dass gewöhnliche, die ganze Dauer einer Note erfüllende Triller gern aus leichter Taktzeit in eine accentuirte, oder, wenn sie auf einer accentuirten Taktzeit begonnen haben, über eine leichte hinweg wieder in eine accentuirte hineinleiten. Sobald sich nun hierbei rhythmische Inconvenienzen ergeben, so muss der Triller durch mannigfache Modificationen in seiner Dauer denselben begegnen. Darum wird (in zweitheiliger Bewegung) ein Triller auf einer punktirten Note in Stellen wie Theil I, Präludium X, 20, mit dem Punkt schliessen, Takt 14 dagegen in das folgende *d* mittels eines Nachschlages hineingehen. Im ersten Falle ist die Ergänzungsnote (Vorausnahme des Schlusses) eine absolut leichte, dagegen im zweiten das *d* eine relativ betonte. Diesem zweiten Falle entsprechend könnten alle Triller, bei denen der Nachschlag ausgeschrieben ist, ausgeführt werden, wenn nicht bei der rhythmischen Unbedeutendheit der meisten dieser Nachschläge vorgezogen würde, dieselben verkürzt in die Trillerbewegung mit aufzunehmen. Hingegen würden Triller, wie Takt 10, wegen der vorgeschriebenen Trennung von ihrem Nachschlage weder in der einen noch der anderen Weise auszuführen sein, sondern sie müssten accentlos nach dem Punkte abbrechen.

In ähnlicher Weise ist bei Trillern auf Noten zu verfahren, die an eine gleichstufige kürzere gebunden sind (Theil I, Präludium XVI). Hier hört der Triller am Passendsten vor der Bindung accentlos und ohne Nachschlag auf, unbedingt aber, wenn die gebundene kürzere dissonirend wird (Theil I, Präludium XIII, 7).

### Pralltriller.

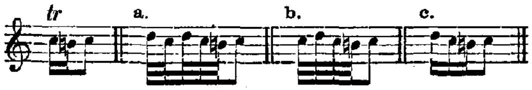
Wenn die Wiederschläge des Trillers, auf ihr Minimum beschränkt, mit äusserster Schnelligkeit und scharfem Accent in den Hauptton zurückkehren, so entsteht der sogenannte Pralltriller. Sein charakteristisches Moment ist eben der schnellende Einschlag in die betreffende Note und ein, wenn auch nur kurzes, doch immer noch bemerkbares Verweilen auf derselben, bevor zu anderen fortgegangen wird.

Hierdurch unterscheidet er sich oft ganz allein von ordentlichen Trillern, die wegen der Kürze der Note oder wegen der Schnelligkeit der Bewegung mit ebensowenigen Wiederschlägen, ja bisweilen nur mit Zusatz einer einzigen (immer noch relativ langen) Vorschlagsnote ausgeführt werden. Dies meint auch Ph. E. Bach (Von den Trillern §18), wenn er sagt, dass man zuweilen die «Ausnahme» eines Trillers — nämlich dass er sich so ausnimmt — durch einen Vorschlag bequem bewerkstelligen könne. Beispiele hierzu findet man: Theil I, Fuga I, 18, und Theil II, Präludium XVIII, 19, wo aus technischen Gründen ein mehrfacher Wiederschlag unbequem wäre.



Überhaupt ist die häufig gebrauchte Figur des letzten Beispiels (ausgeschriebener Mordent) trotz des allgemein üblichen Pralltrillers (Schnellers) meistentheils mit einem regelmässigen Triller zu verzieren, dessen ausgeschriebene Nachschlagsnote keine bestimmte Geltung hat. Die Ausführung ist deswegen je nach der Schnelligkeit:

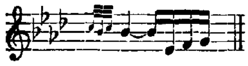
Theil I, Präludium II, 14.




Vergleiche Theil I, Präludium XVII, 41, und Partita in B dur, Präludium.

Aber Theil I, Präludium VIII, 36, wahrer Pralltriller von drei Noten wegen der langsameren Bewegung.

Wegen der Gestalt des Pralltrillers ist zu bemerken, dass er, wo unter entsprechenden Bedingungen ein gewöhnlicher Triller vom Nebenton anfangen würde, aus vier Noten besteht:

Theil I, Präludium XII, 8  Maichelbeck in seinem Buche: Die auf dem Clavier lehrende Cäcilia, Augspurg 1738, stellt ihn ausdrücklich dar; auch Agricola und Türk erwähnen denselben. Wo der Triller aber vom Haupttone beginnen würde, hat der Pralltriller nur drei Noten, in welcher Gestalt er als «Schneller» allgemein bekannt ist. Beide Arten werden unter verschiedenen Namen: Halbtriller, kurzer Triller, *trilletto* bei fast allen Schriftstellern erwähnt.

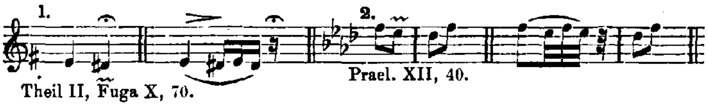
### Ort des Pralltrillers.

Ganz im Gegensatz zu den längeren Trillern verlangt der Pralltriller vorzugsweise eine accentuirte Note, und wenn er auf einer sonst leichten angebracht wird, so bewirkt er einen Accent und eine rhythmische Rückung. Darum ist er auf punktirten Noten, auf Wechselnoten, auf Rückungen und auf allen hervorzuhebenden und etwas zu isolirenden Noten besonders am Platz, und wird auf solchen nicht leicht durch einen ordentlichen Triller, wohl aber durch einen scharfen Doppelschlag, durch einen Mordent oder durch einen kurzen Vorschlag ersetzt werden können. Er steht auch wohl für einen Mordent, wo derselbe eckig oder harmonisch hart erscheinen würde (Theil I, Präludium VIII, 3; Theil II, Präludium XVI, 8, 15). Zuweilen auch für einen Triller aus contrapunktischen oder technischen Gründen, oder um Monotonie zu vermeiden (Theil I, Fuga V, 20; Fuga XI, 28; Präludium XII, 8, 10; Theil II, Fuga II, 2).

Auch auf der ersten Note einer Triole (Theil I, Präludium IX), wo nach Ph. E. Bach u. a. ein dauernder Triller empfohlen wird, wie auch bei anderen gleichartigen Figuren von zwei oder vier Noten, ist ein Pralltriller aus demselben Grunde vorzuziehen, aus welchem nach denselben Theoretikern ein kurzer Vorschlag hingehören würde, — weil ein langer eine widerwärtige Zersplitterung des Rhythmus hervorbrächte. Ziemlich derselbe Grund würde auch bei einer accentuirten Wechselnote (langem Vorschlage) einen abermaligen langen Vorschlag wie auch einen dauernden Triller verbieten (Theil II, Präludium XII, 45).

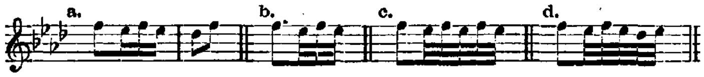
Bei einer leichten und mit der folgenden nicht verbundenen Note in absteigender Secundenfolge, mag sie nach einem langen Vorschlag als sogenannter «Abzug» — als den Vorhalt leise auflösende Consonanz — oder nach einer betonten Consonanz als durchgehende Note erscheinen, ist zwar den Noten, nicht aber dem Wesen nach ein Pralltriller anwendbar, da wenigstens auf unseren heutigen

Instrumenten durch ein noch so discretes Schnellen ein mehr oder minder starker Accent entstände, der gewiss mit der Natur einer solchen leichten Note nicht zu vereinen wäre.




Theil II, Fuga X, 70. Prael. XII, 40.

Steht eine solche leichte Note aber gleich wieder mit der folgenden in Verbindung, so tritt eine die ganze Dauer der leichten ausfüllende Manier an die Stelle der vorigen (Theil II, Fuga XVIII, 64, 69). Bei einer durchgehenden wird dies fast immer vom individuellen Geschmack abhängen, und das vorige Beispiel Nr. 2 würde auch diese Gestalten haben können, die sämmtlich unter den Begriff des gewöhnlichen Trillers fallen. Hiervon ist **d.** der prallende Doppelschlag (∾) Ph. E. Bach's, und **b.** eine von Marpurg herrührende Gestalt.




### Trillerbezeichnung der Handschriften und unseres Textes.

In den Handschriften ist eine principielle Verschiedenheit der Trillerzeichen nicht erkennbar, wenigstens nicht in Betreff ihrer Dauer. Noch weniger wird sich in den Autographen irgendwo nachweisen lassen, dass eine solche zwischen den ungefähr so gestalteten Zeichen: *t* und ∽ bestehe. Wo das eine Autograph die eine Gestalt zeigt, hat das andere die zweite, und es wechseln in einem Stücke oft beide Zeichen, ohne dass an eine Unterscheidung im Sinne Ph. E. Bach's zu denken wäre. Eine gleiche Willkür und Zufälligkeit herrscht in denjenigen Bezeichnungen, deren Eigenhändigkeit etwas zweifelhaft ist, und es weisen die Zeichen: ∿ und ∿∿ dieselbe Mehrdeutigkeit auf, welcher man im ersten Theile begegnet, und sie begreifen ebenfalls alle Arten der Ausführung, von der längsten bis zur kürzesten. Überhaupt wird man schwerlich in irgend einem der älteren Drucke vor Ph. E. Bach, in den Compositionen von: D'Anglebert, Rameau, Couperin, Kuhnau, Fischer, den beiden Muffat etc. für den Pralltriller ein besonderes Zeichen gesetzt finden. Alle etwaigen Abweichungen in der Gestalt sind entweder ohne Bedeutung, oder sie beziehen sich auf den Nachschlag und auf Zusätze am Anfange des Trillers. Auch ist die Bezeichnungsweise Ph. E. Bach's nicht ohne Widerspruch seiner Zeitgenossen geblieben, z. B. Marpurg's, und für Singstimmen und andere als Tasten-Instrumente auch heutzutage wenig üblich, obgleich sie sich in mancher Beziehung empfehlenswerth zeigt.

In unserer Darstellung haben wir, besonders was den ersten Theil anlangt, die Absicht gehabt, durch eine diplomatisch treue Wiedergabe der ursprünglichen Zeichen eben diese Unterschiedslosigkeit darzuthun. Zur leichteren Übersicht sind aber die nach unserm Dafürhalten als Pralltriller von drei oder vier Noten auszuführenden Zeichen besonders gekennzeichnet worden (*tr** oder ∿*).

Im zweiten Theile ist die Bezeichnung nur nach autographen oder solchen Quellen festgestellt worden, die sich durch ein gewisses Maasshalten dafür empfehlen und ausserdem vom ersten Theile her eine grössere Glaubwürdigkeit erlangt hatten. Denn durch die Aufnahme der Abweichungen aller Handschriften und Drucke in die Variantensammlung würde sich ein wahres Pandämonium von Unwissenheit und Geschmacklosigkeit herausgestellt haben. — Um aber, trotz dieser Beschränkung, die Bezeichnungsweise nicht dennoch zu buntscheckig werden zu lassen, haben wir hier das jetzt übliche Zeichen des Pralltrillers ausschliesslich für diesen beibehalten. Wenn bei der Ausführung einem besser unterrichteten Spieler belieben sollte, für den Pralltriller einen längeren Triller oder für einen längeren Triller einen Pralltriller zu wählen, so kann er sich jederzeit auf die erwähnte Mehrdeutigkeit der Zeichen berufen.

---

Möchte es dem Herausgeber gelungen sein, die Bach'schen Intentionen überall herausgefühlt zu haben! Wenn die Darstellung vielleicht öfter den Grad der Klarheit und Präcision vermissen lässt, den der Herausgeber bemüht gewesen ist zu erreichen, so möge zu seinen Gunsten die Schwierigkeit des Unternehmens berücksichtigt werden. Soweit eine jahrelange, angestrengte Beschäftigung und ein nachhaltiges Streben, sich selber Klarheit über das Walten des Bach'schen Genius zu verschaffen, eine Art von Berechtigung verleihen kann, soweit dürfte der Herausgeber dieselbe wohl für sich in Anspruch nehmen. Dass ihm aber vergönnt gewesen ist, die Frucht seines Strebens, weit über seine Erwartungen hinaus, in einer äusserlich und innerlich so bedeutenden Erscheinung an's Licht treten zu sehen, das erfüllt ihn mit hoher Freude und Genugthuung.

Berlin, Ende October 1866.

**Franz Kroll.**

# Bemerkungen für den Spieler.

**Orthographie der Versetzungszeichen.** *Überflüssige Versetzungszeichen sind oft gesetzt, nothwendige* nicht leicht vergessen worden. Wo Zweifel entstehen sollten, ist immer streng nach der Vorzeichnung zu lesen. Vom Componisten vergessene Vorzeichen sind über oder unter die betreffenden Noten zugefügt worden.

**Verzierungen.** Wegen Besonderheiten in Ausführung von Vorschlägen, Trillern etc. beliebe man die Excursion in der Vorrede, sowie in der Variantensammlung die Rubrik: «Verzierungen» nachzusehen. Kürzere Manieren: kurze Vorschläge, Pralltriller, Mordente, Schleifer, Harpeggien sind ebenso wie die längeren innerhalb der Währung der betreffenden Note auszuführen, und nicht vorher als Auftakt.

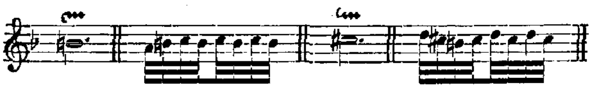
*tr* und ∼ — Im ersten Theile bedeuten die Zeichen *tr* und ∼ ganz allgemein einen Triller. Wenn die rhythmische Natur der betreffenden Note einen kurzen (Prall-)Triller von drei oder vier

*tr** und ∼* — Noten nöthig macht, so sind sie mit einem Sternchen versehen.

Im zweiten Theile dagegen ist das Zeichen: ∼ ausschliesslich für den Pralltriller gebraucht.

(∼∼ und ⌒∼∼ — Die Ausführung der so gestalteten Trillerzeichen ist ungefähr folgende:

Theil I, Prael. XI.



Nachschlag. In absteigender stufenweiser Bewegung wird der Nachschlag nur dann gebraucht, wenn aus dem Triller mit einem gewissen Nachdruck in die folgende Note gegangen wird. In jeder andern Fortschreitung, stufen- oder sprungweiser, vermittelt er regelmässig die Verbindung mit dem Folgenden. Bei punktirten Noten (in zweitheiliger Bewegung) kann der Triller ebenfalls den Nachschlag bekommen, wenn die folgende Ergänzungsnote — gewöhnlich Vorausnahme — aufwärts oder sprungweise fortschreitet, doch ist es häufig gerathener, ohne denselben zu schliessen.

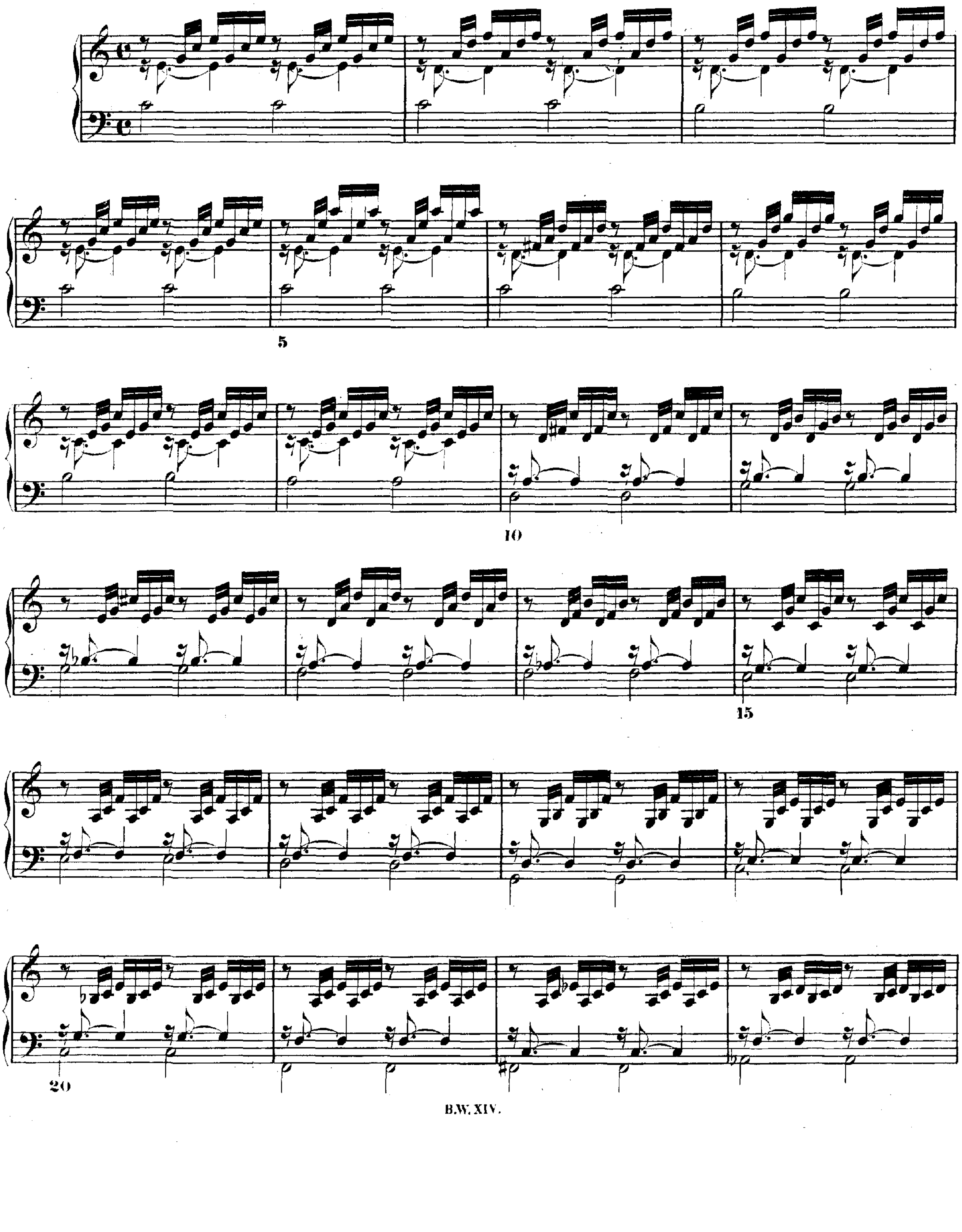
Stimmweiser. Für die originalen sind ununterbrochene Striche gesetzt. Wo sie der bequemen Übersicht des Stimmenverbleibes wegen vom Herausgeber dazugefügt sind, haben sie die andere Gestalt.

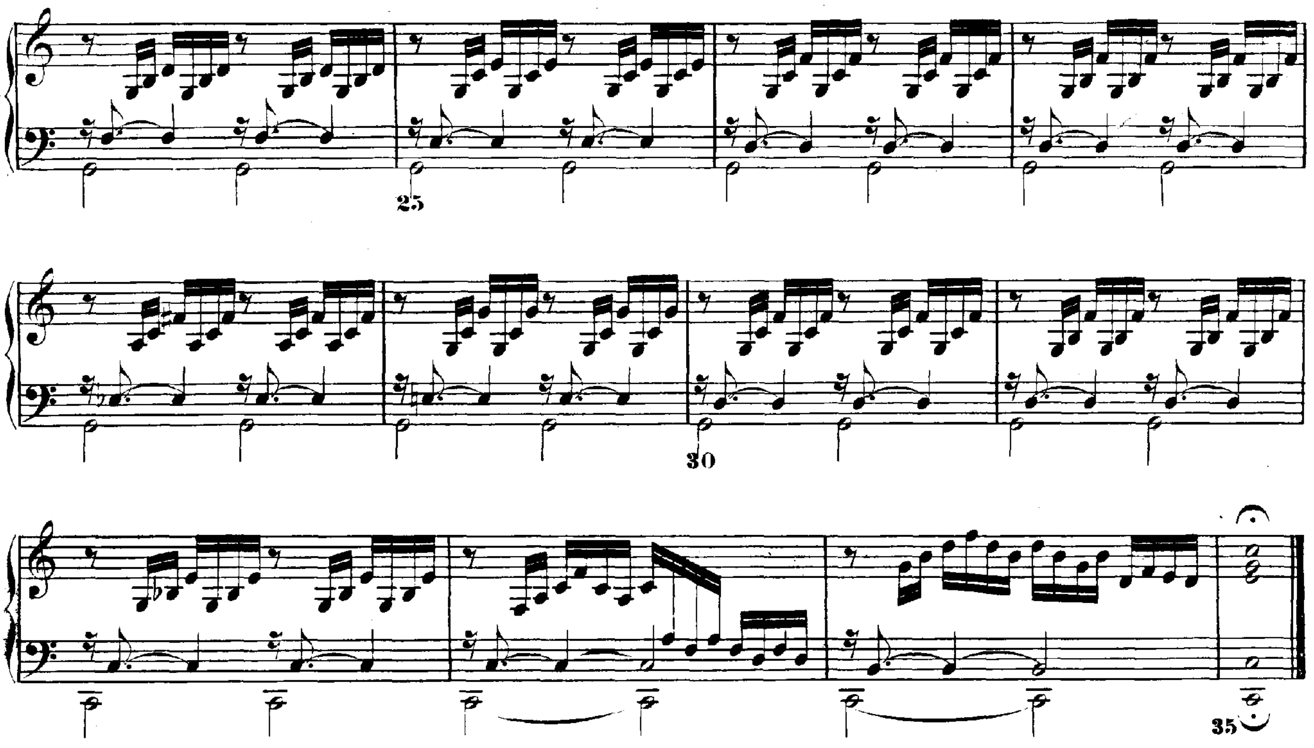
# Das Wohltemperirte Clavier

## Erster Theil.

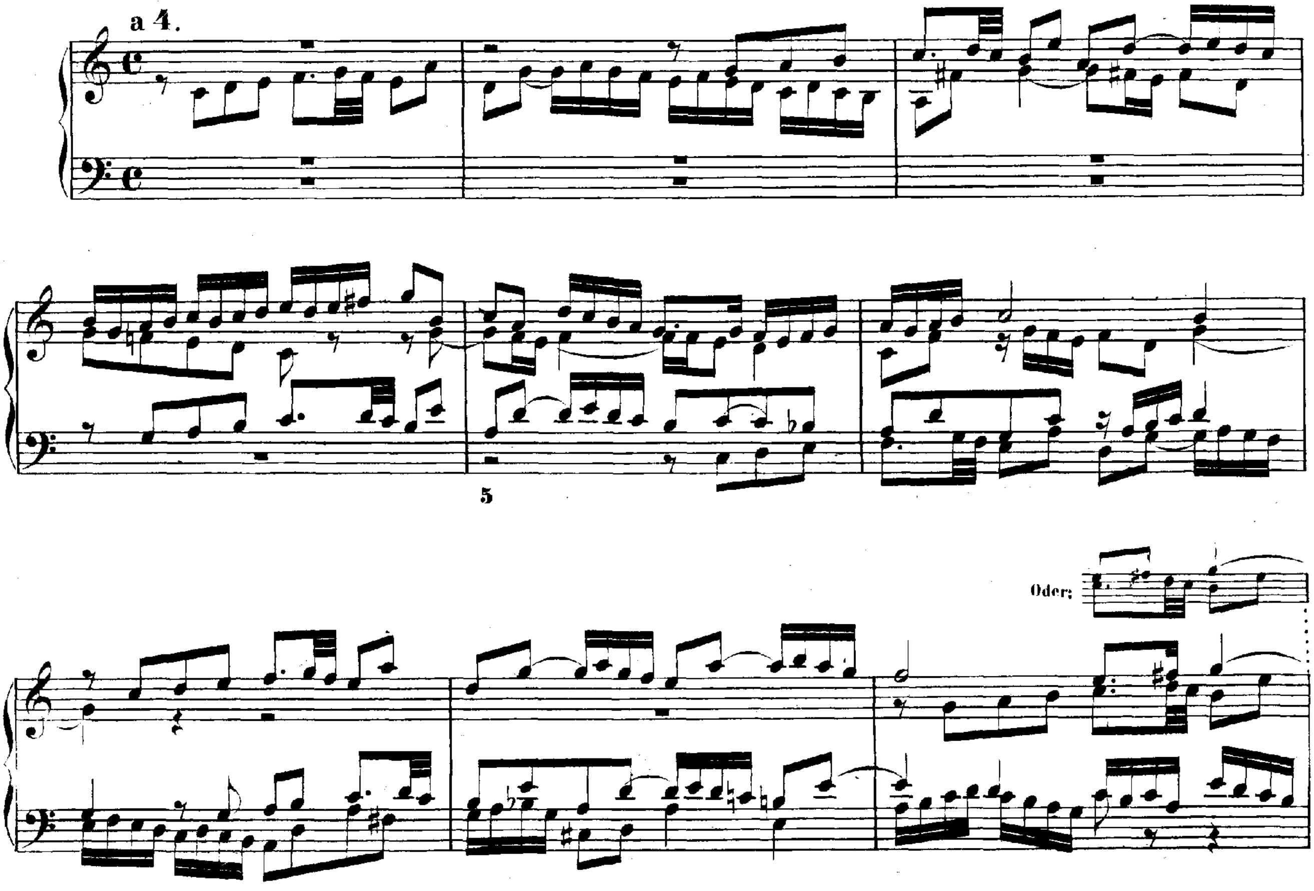
1722.

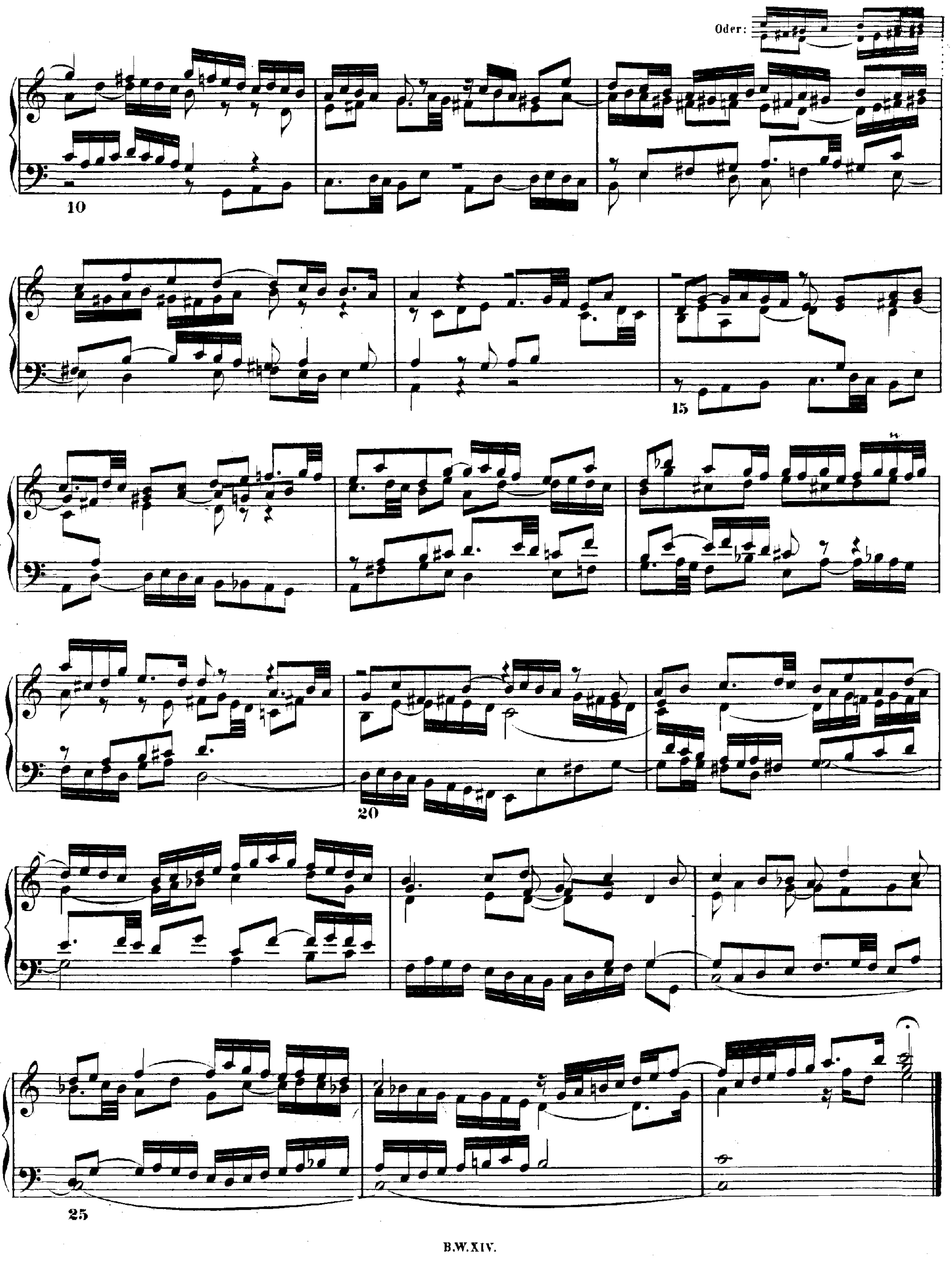
# PRAELUDIUM I.



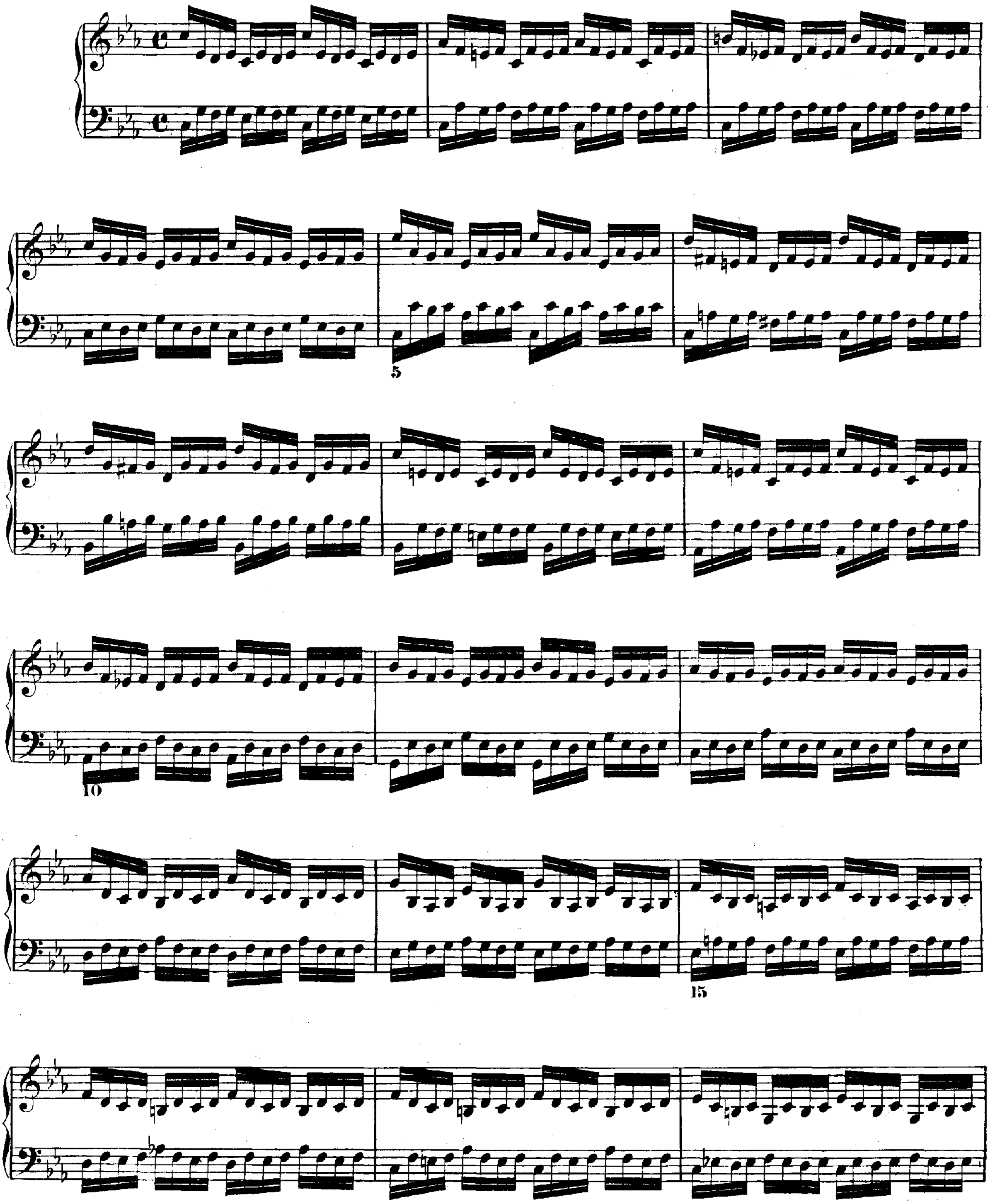


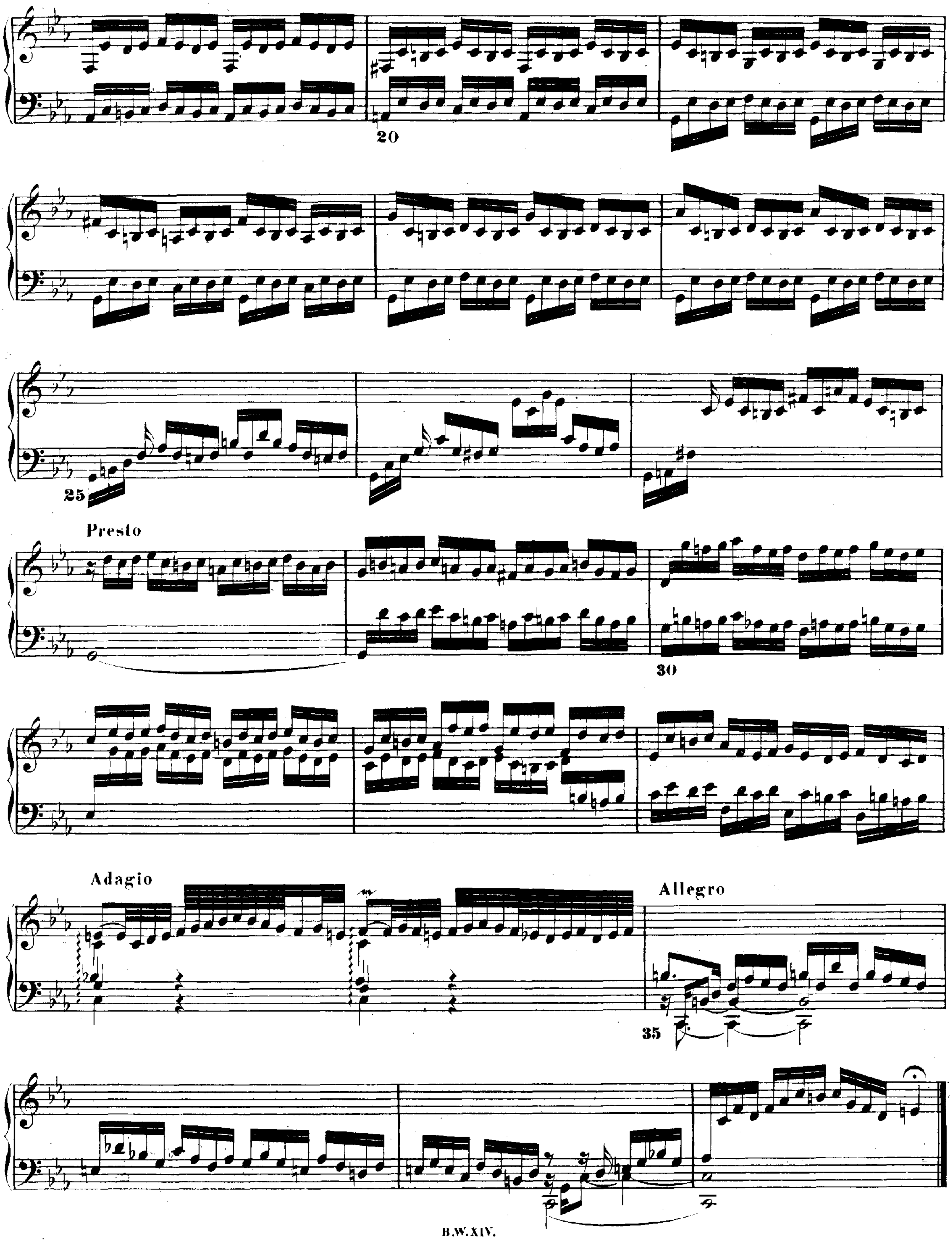

## FUGA I.




Oder:
10
15
20
25

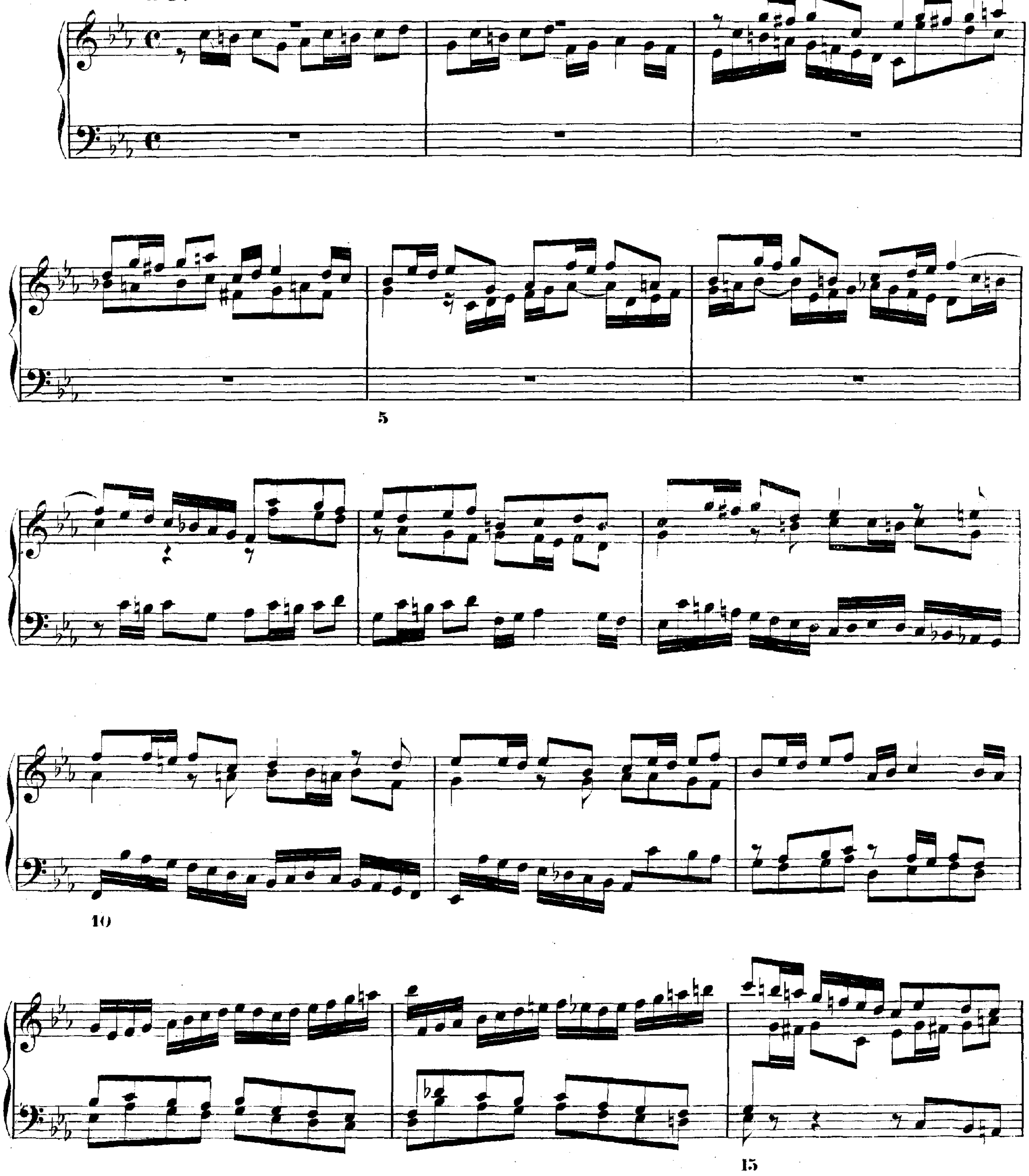
# PRAELUDIUM II.

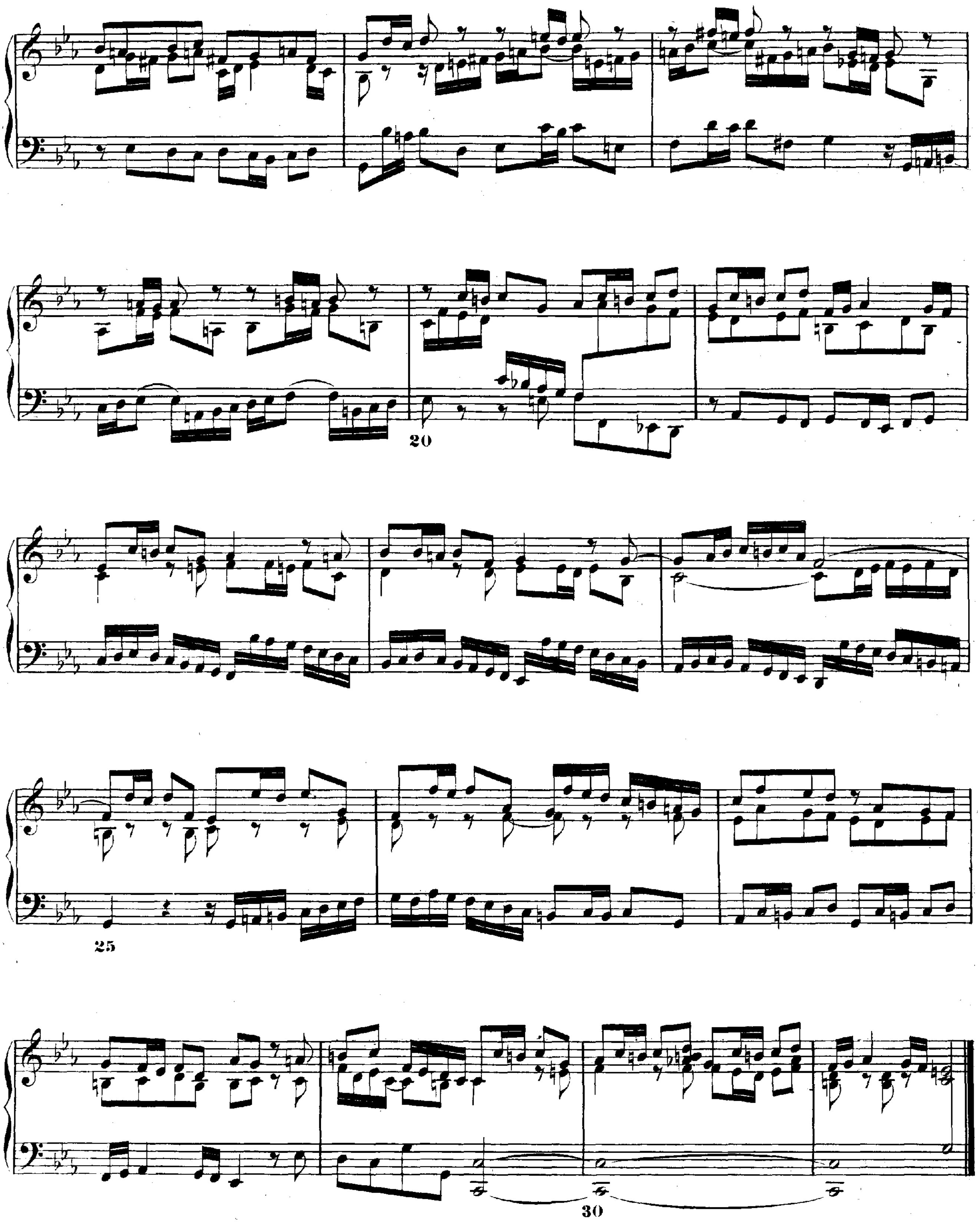



20
25
Presto
30
Adagio
Allegro
35

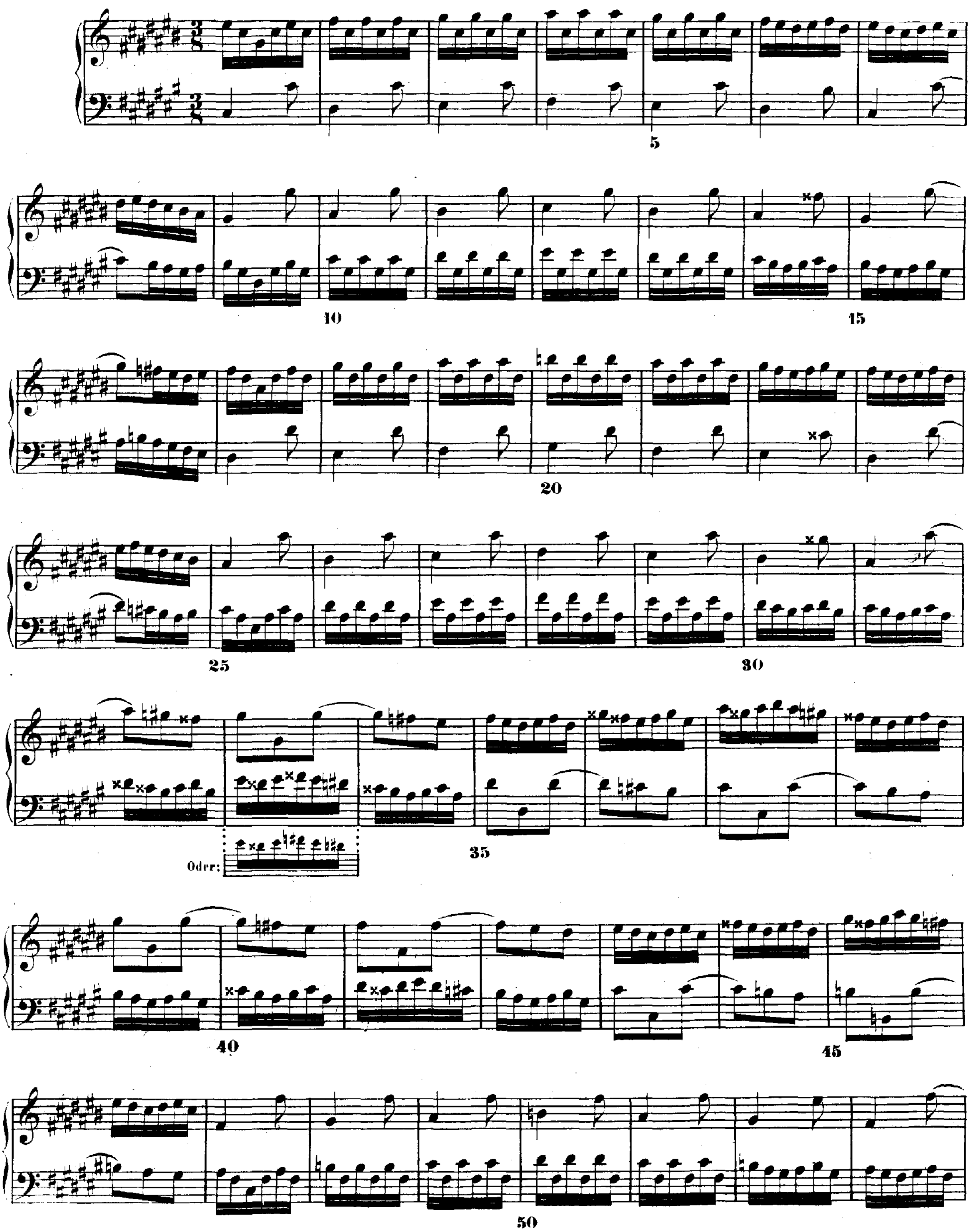
# FUGA II.

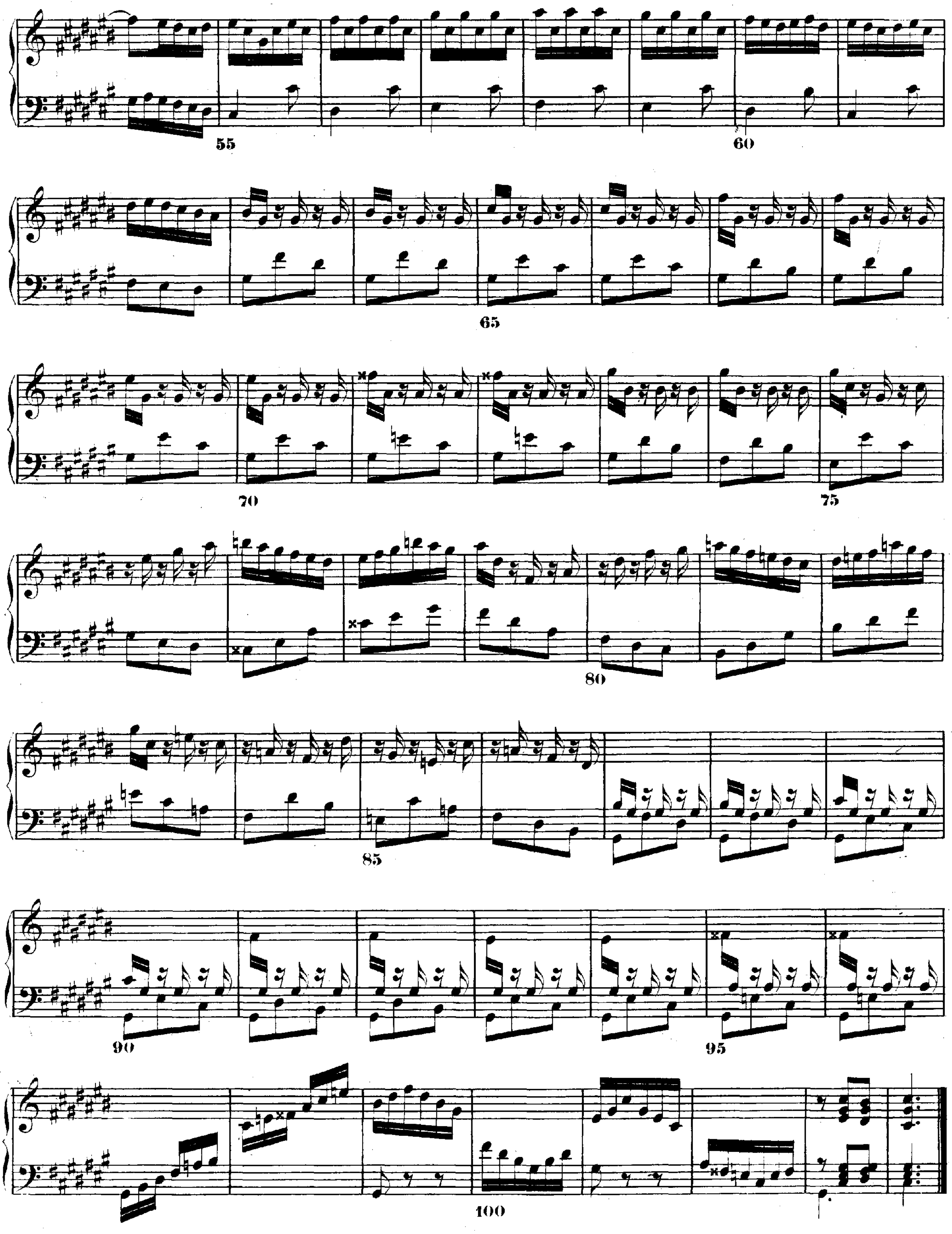
a 3.



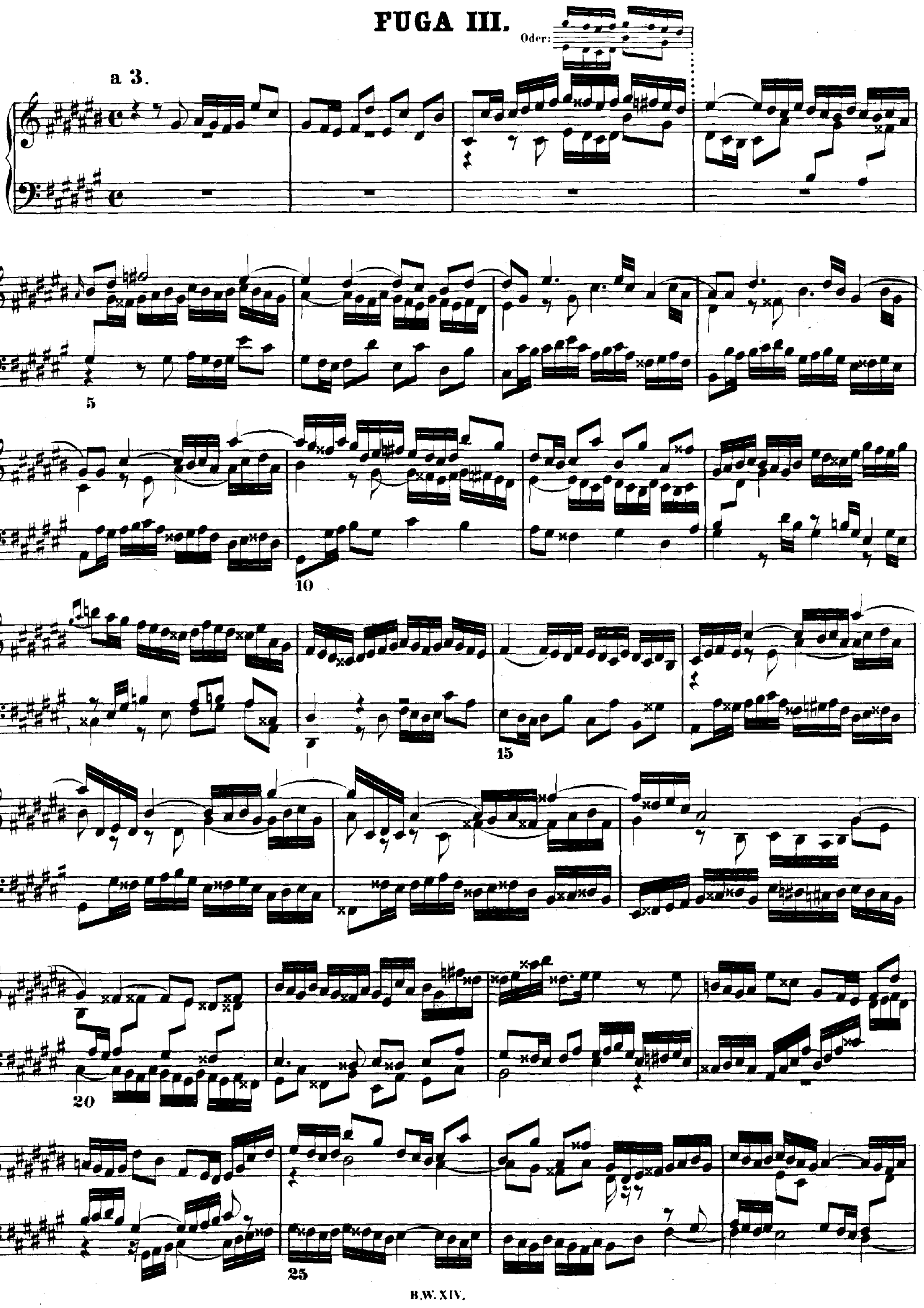


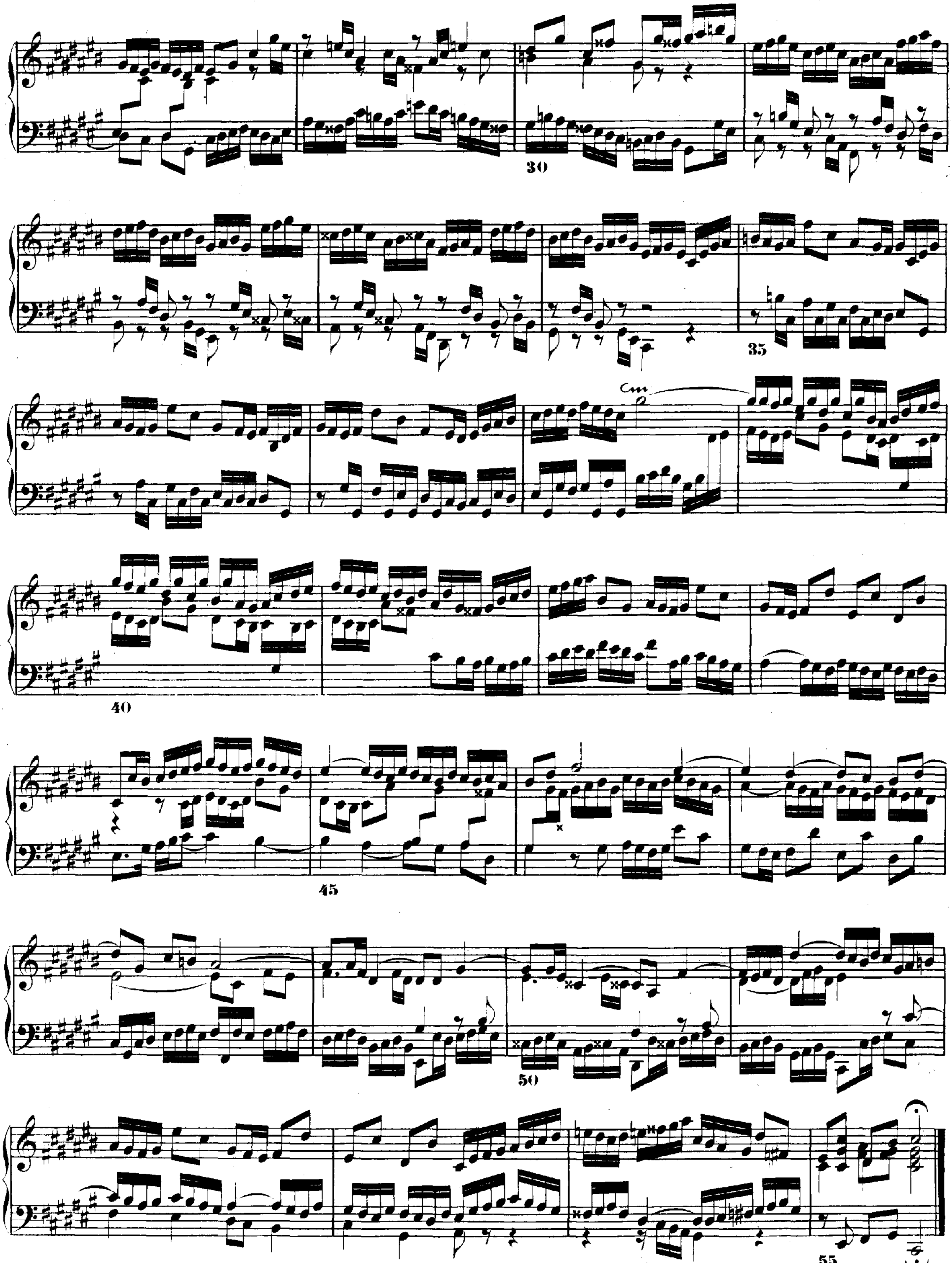
# PRAELUDIUM III.



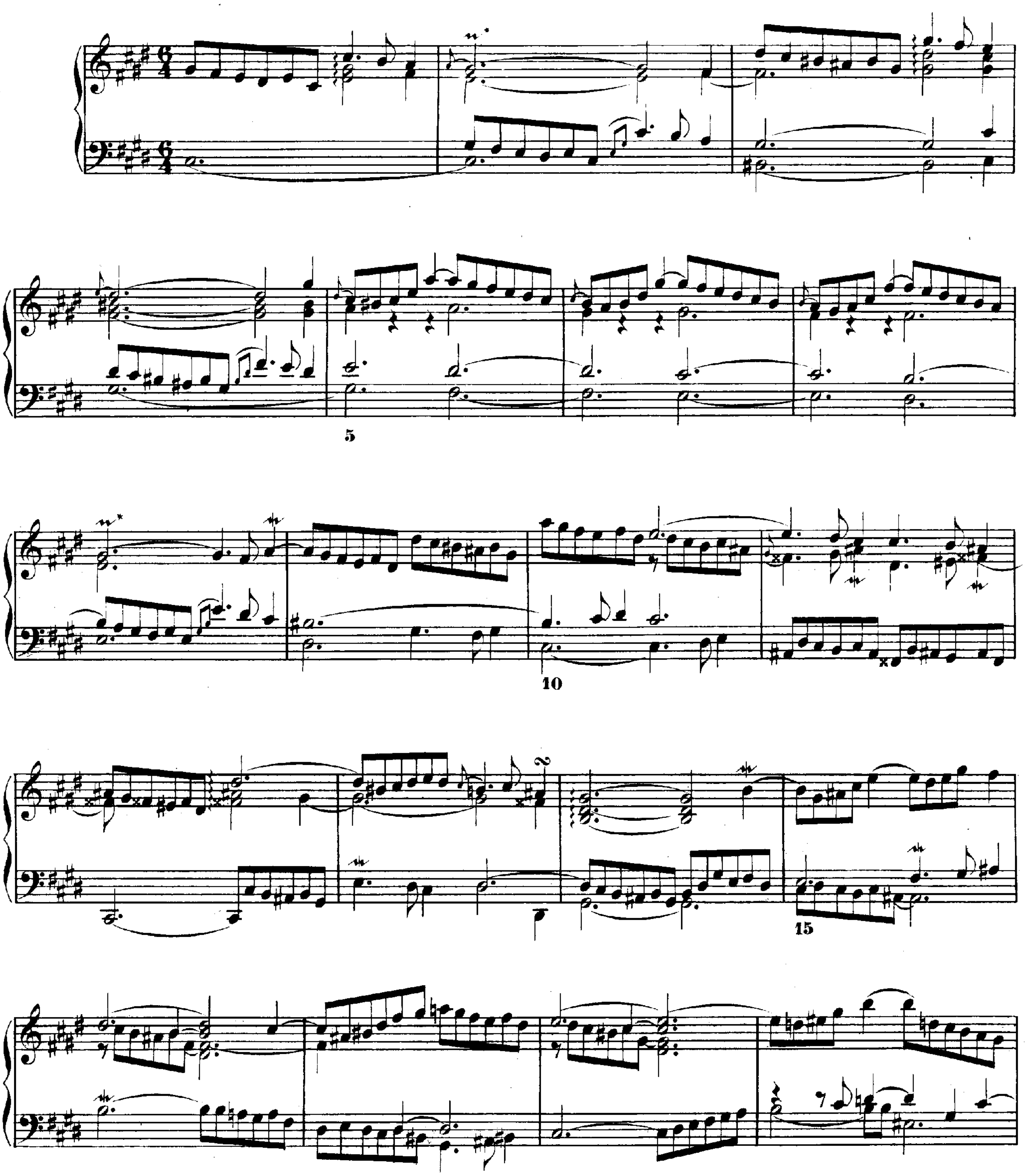

55
60
65
70
75
80
85
90
95
100

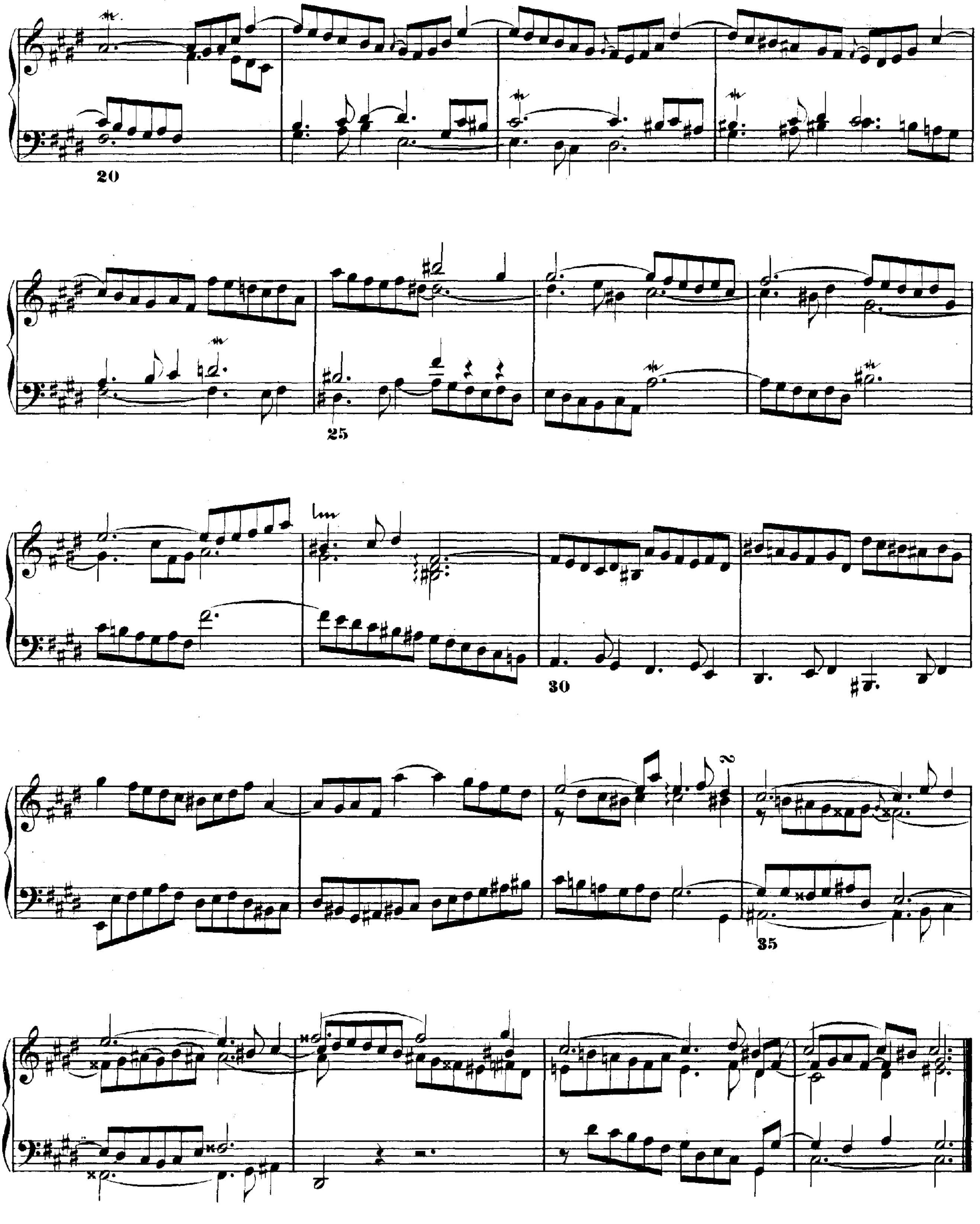
# FUGA III.




30
35
40
45
50
55

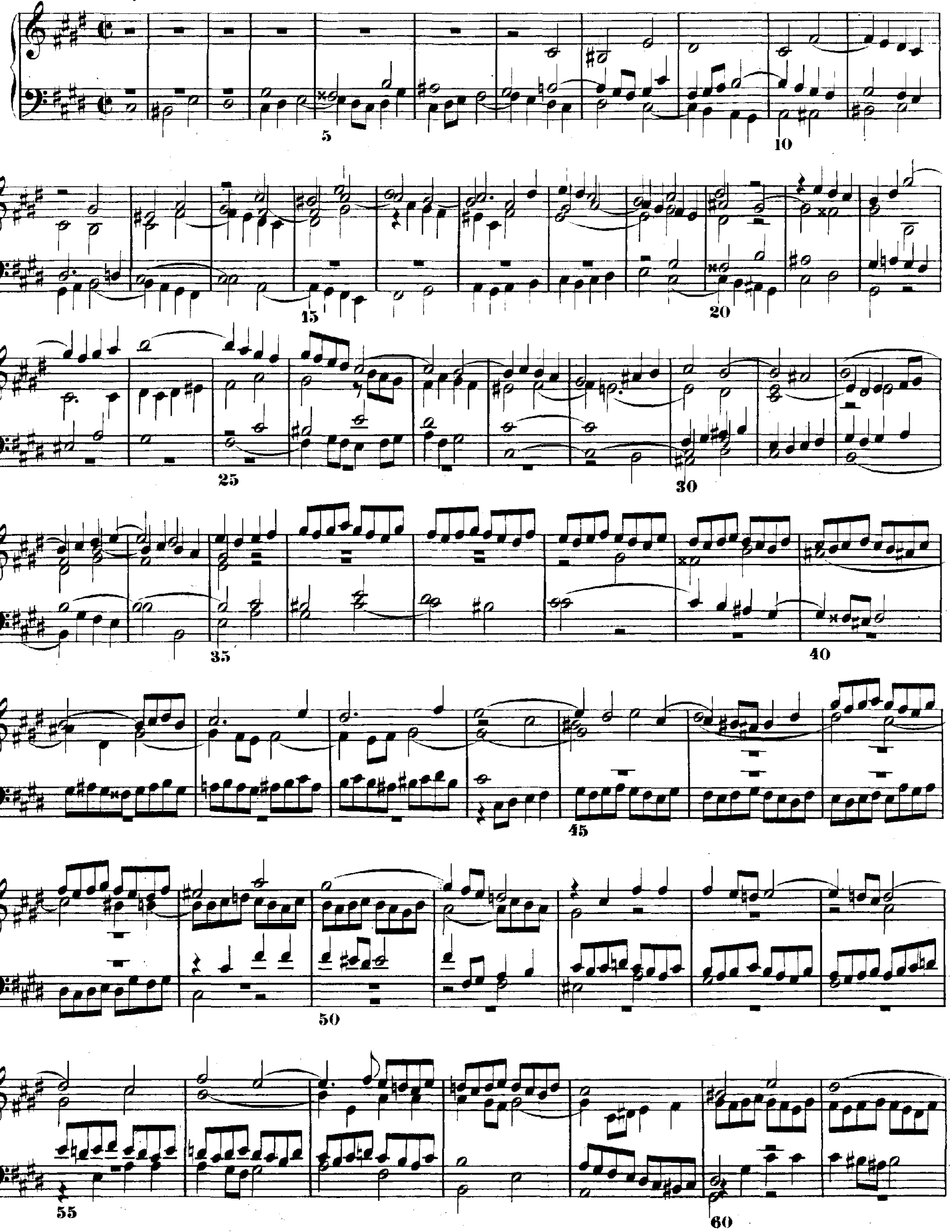
# PRAELUDIUM IV.

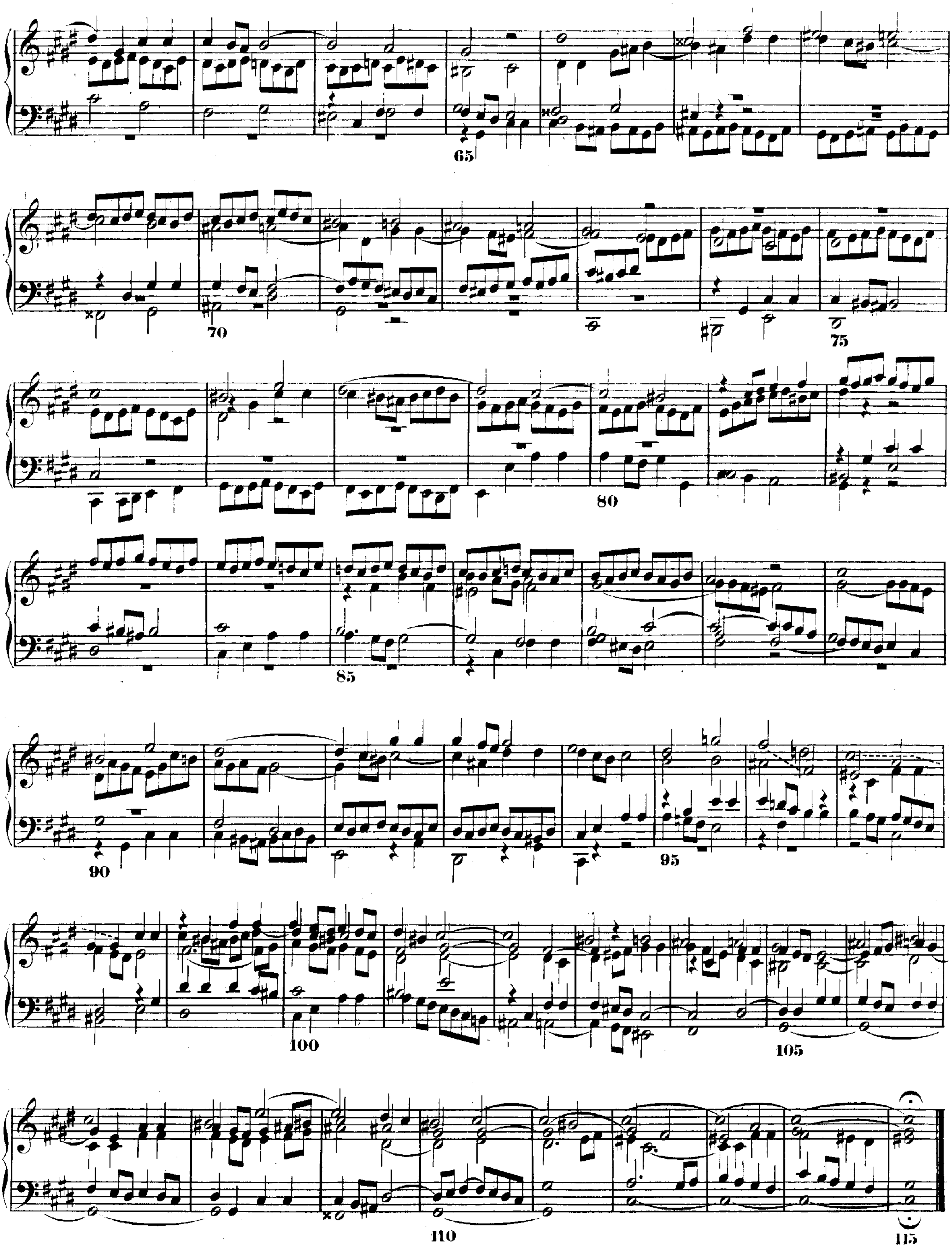



20
25
30
35

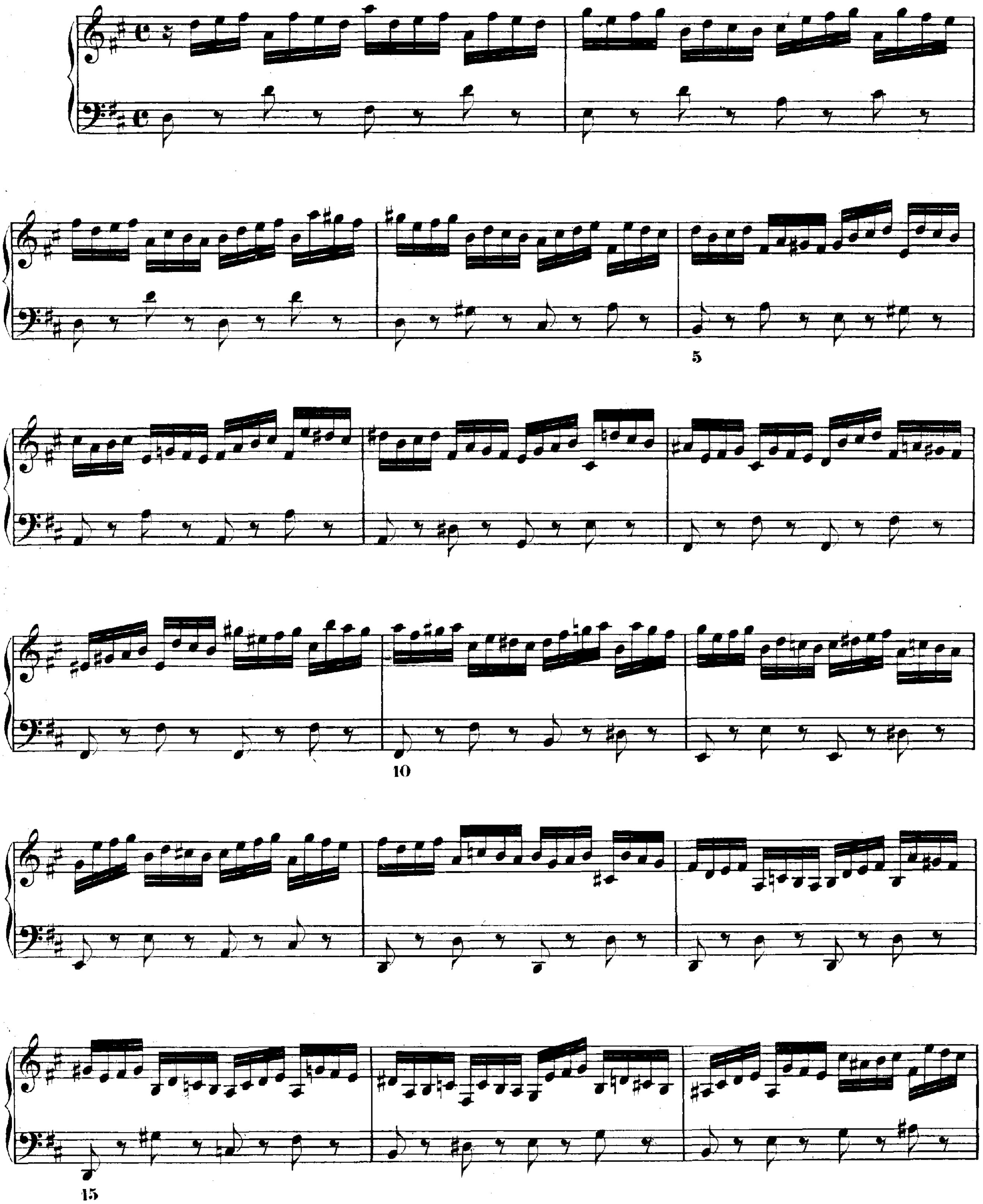
# FUGA IV.

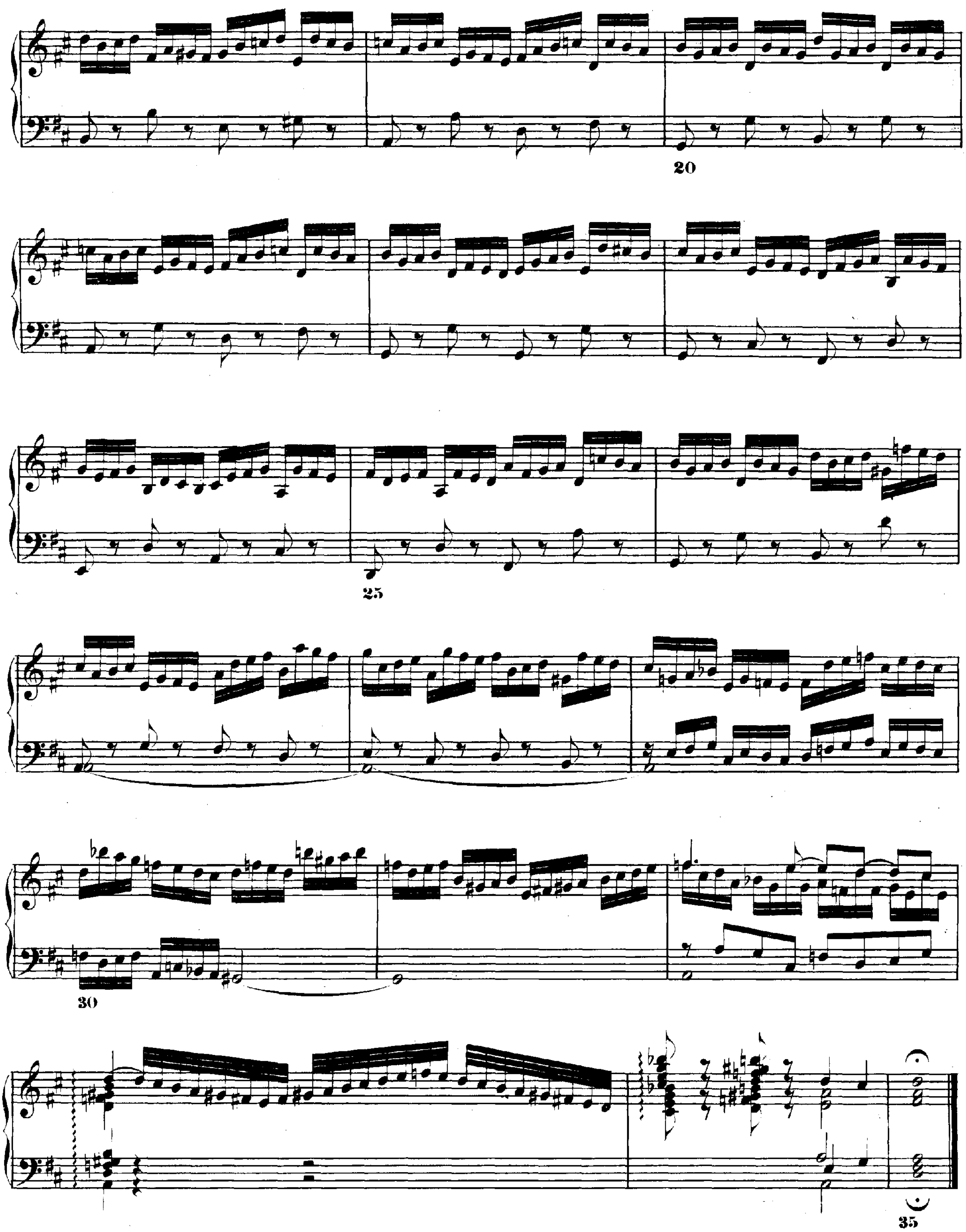
a 5.



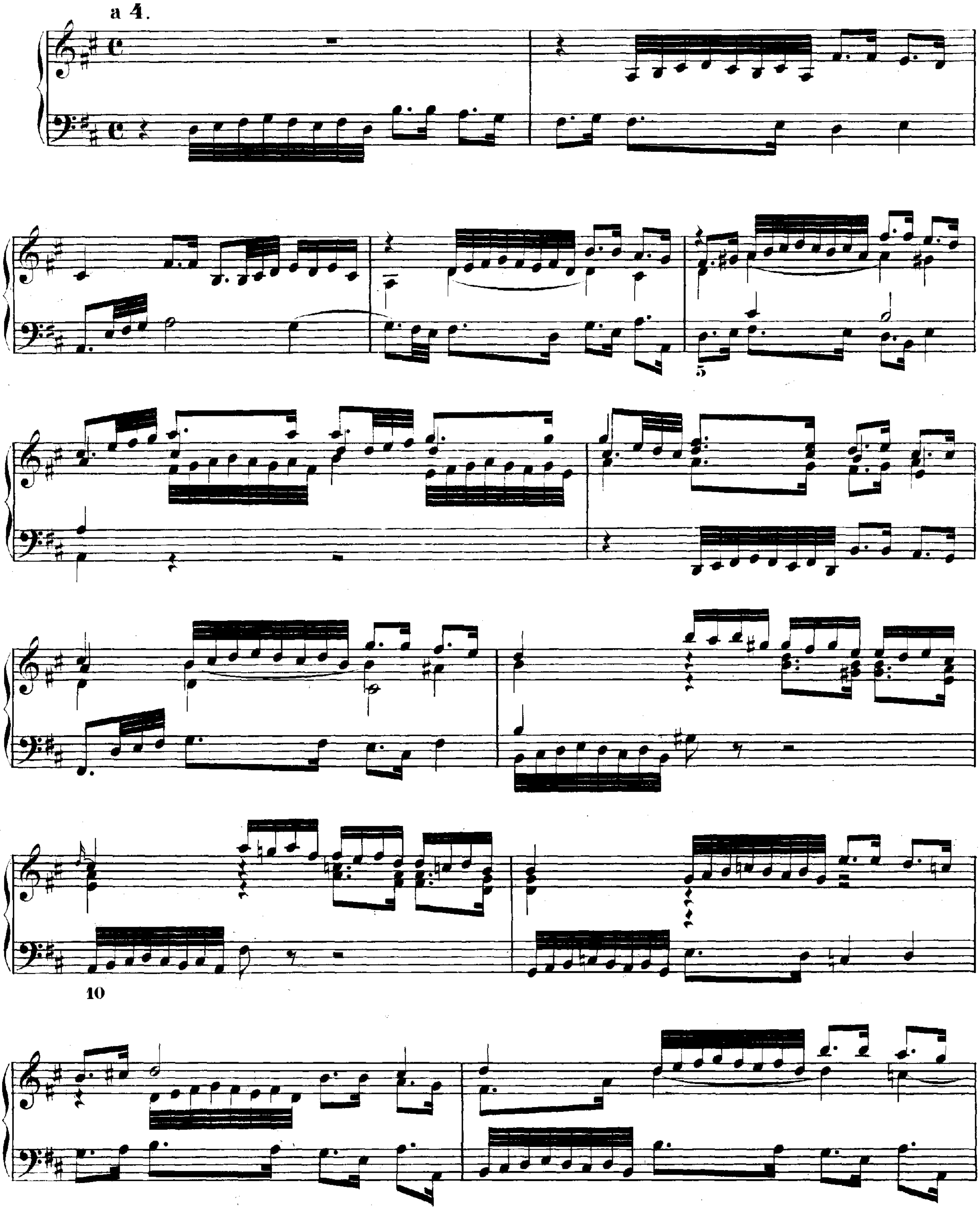

65
70
75
80
85
90
95
100
105
110
115

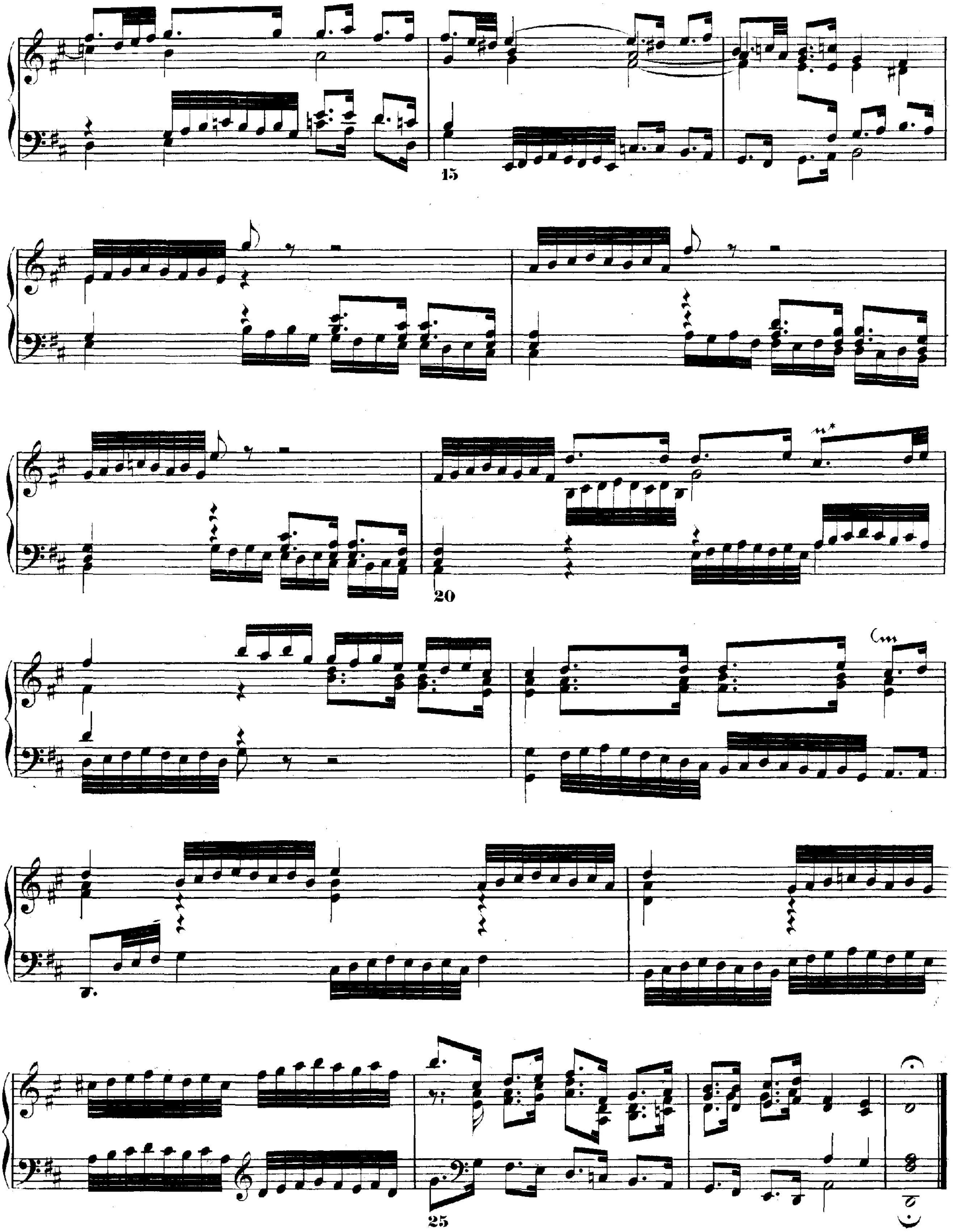
# PRAELUDIUM V.



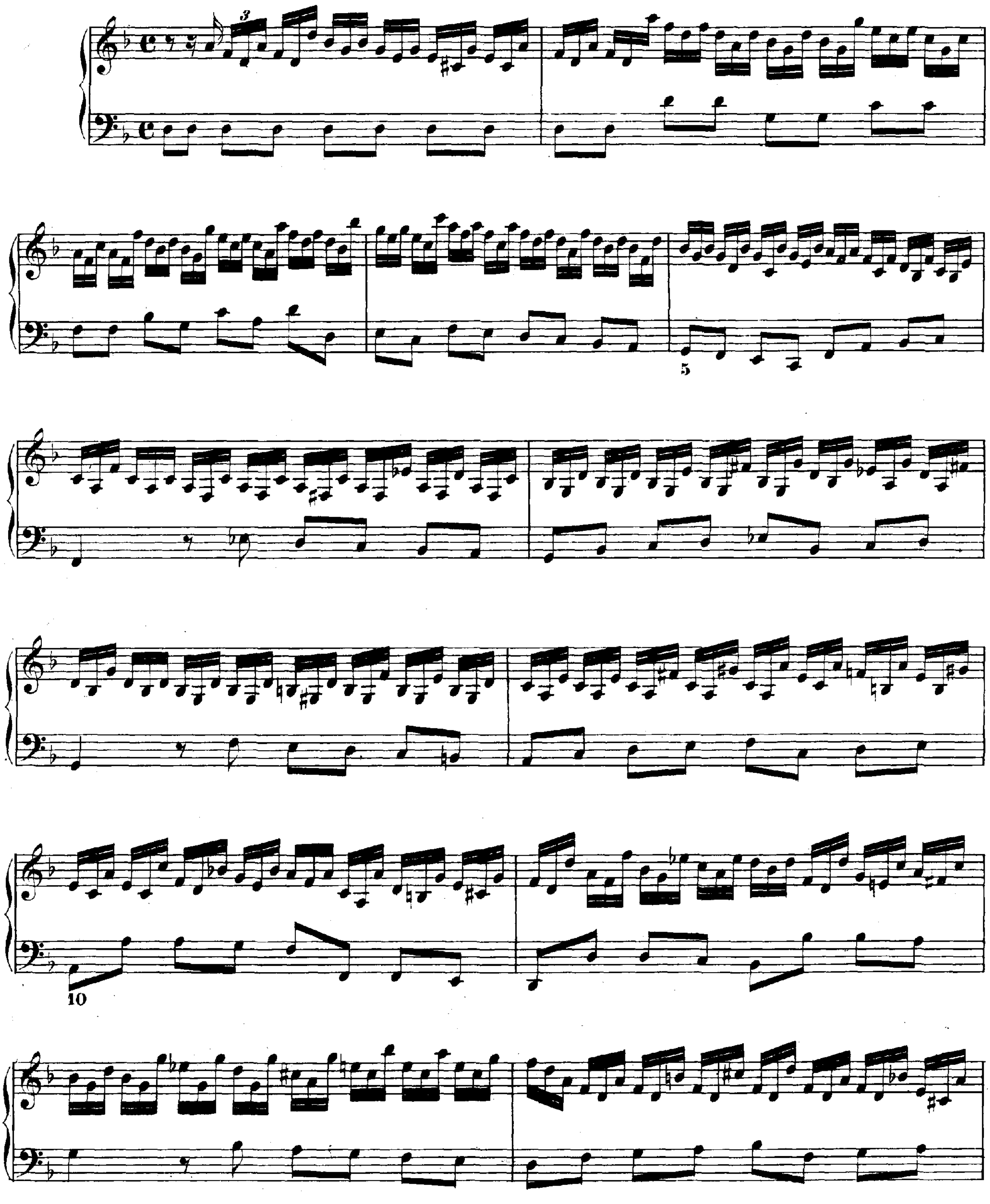

20
25
30
35

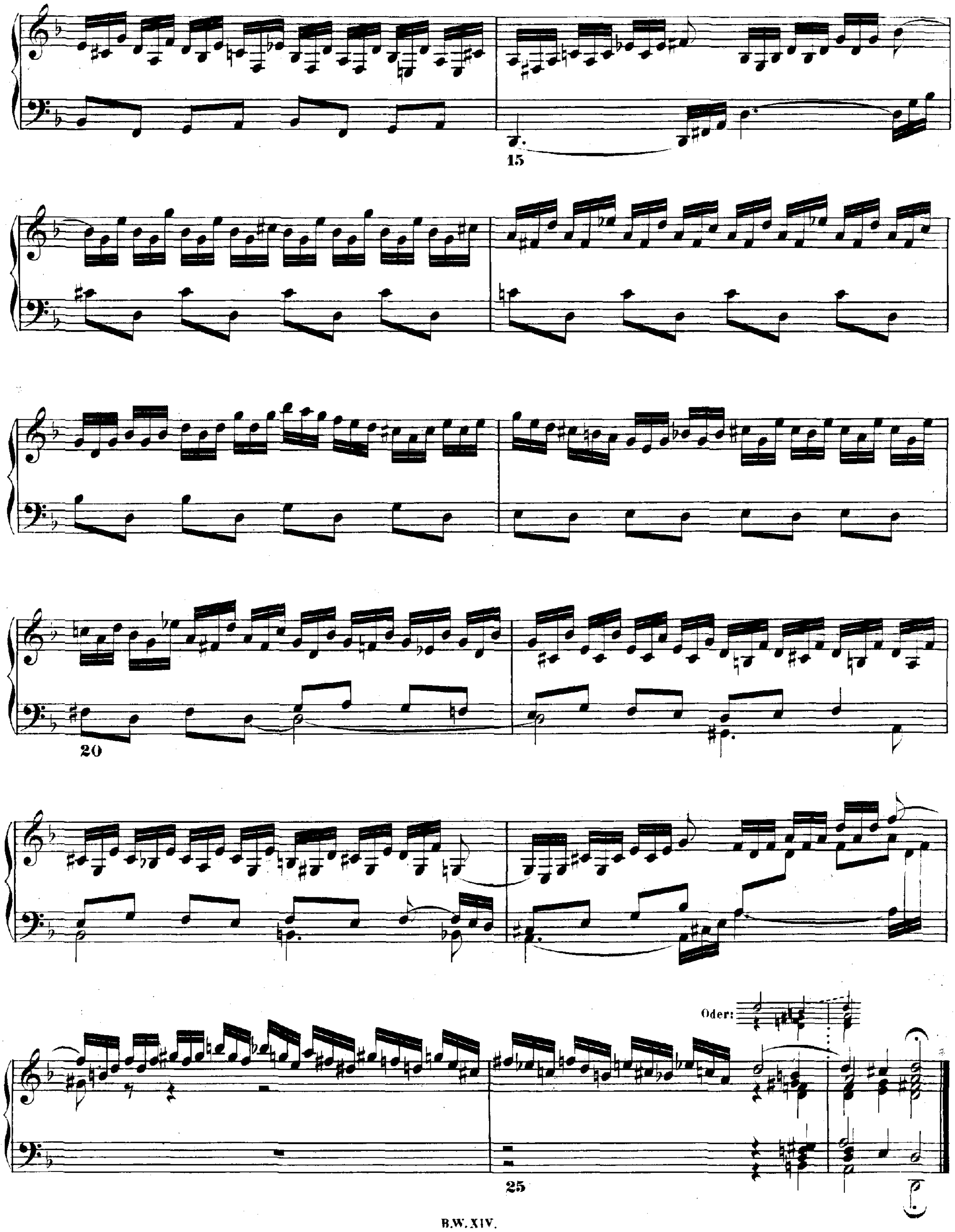
# FUGA V.




15
20
25

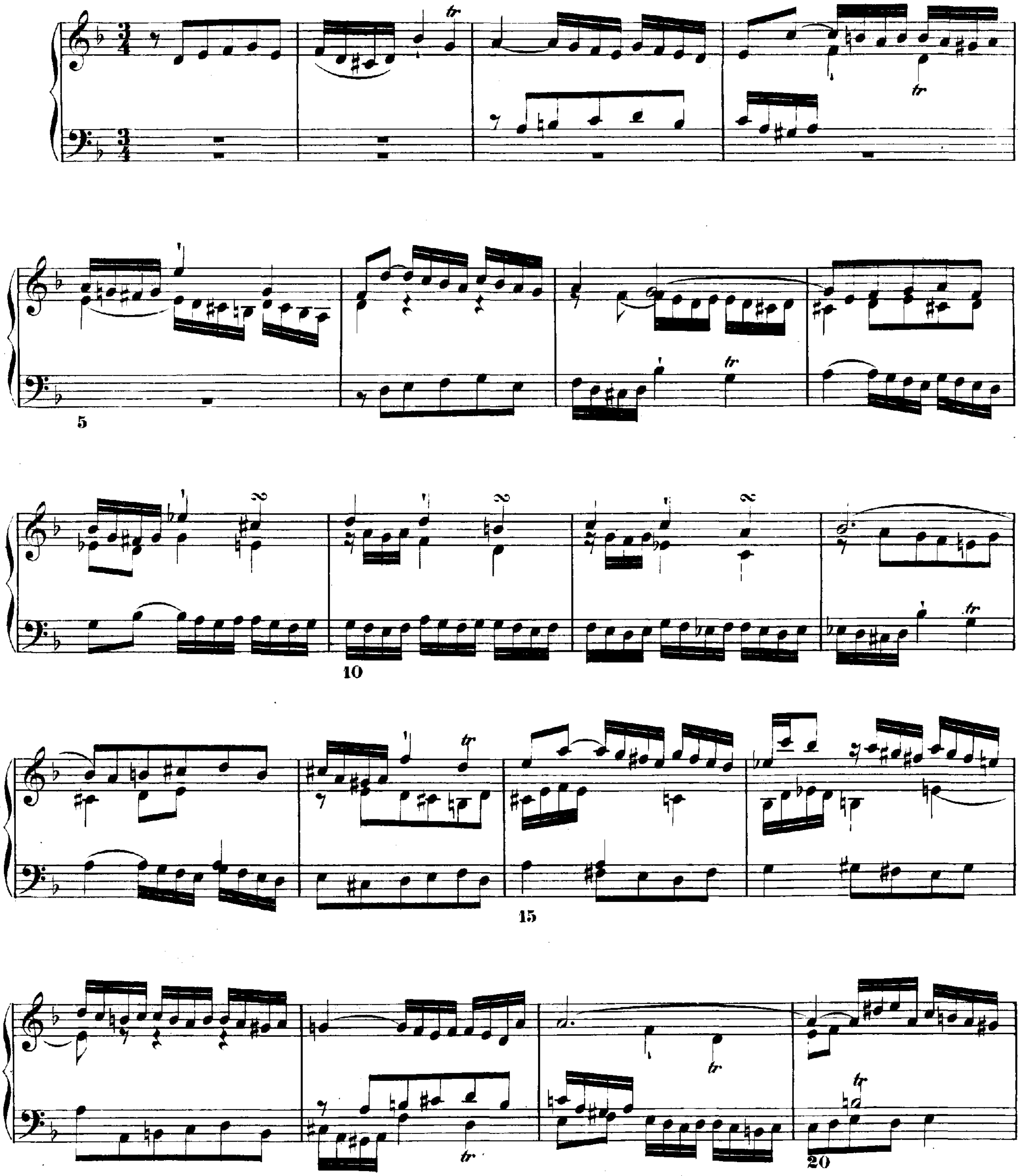
# PRAELUDIUM VI.

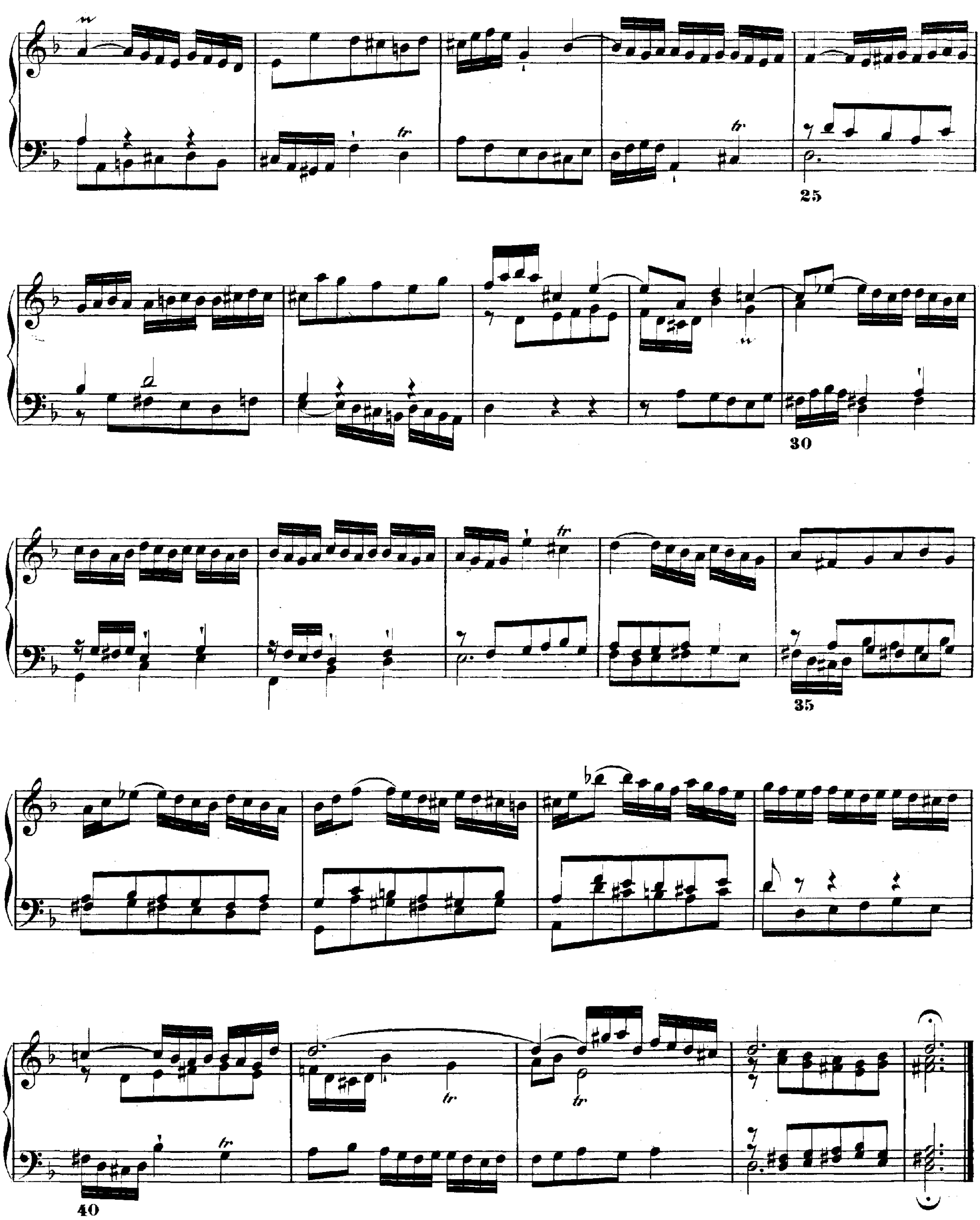



15
20
Oder:
25

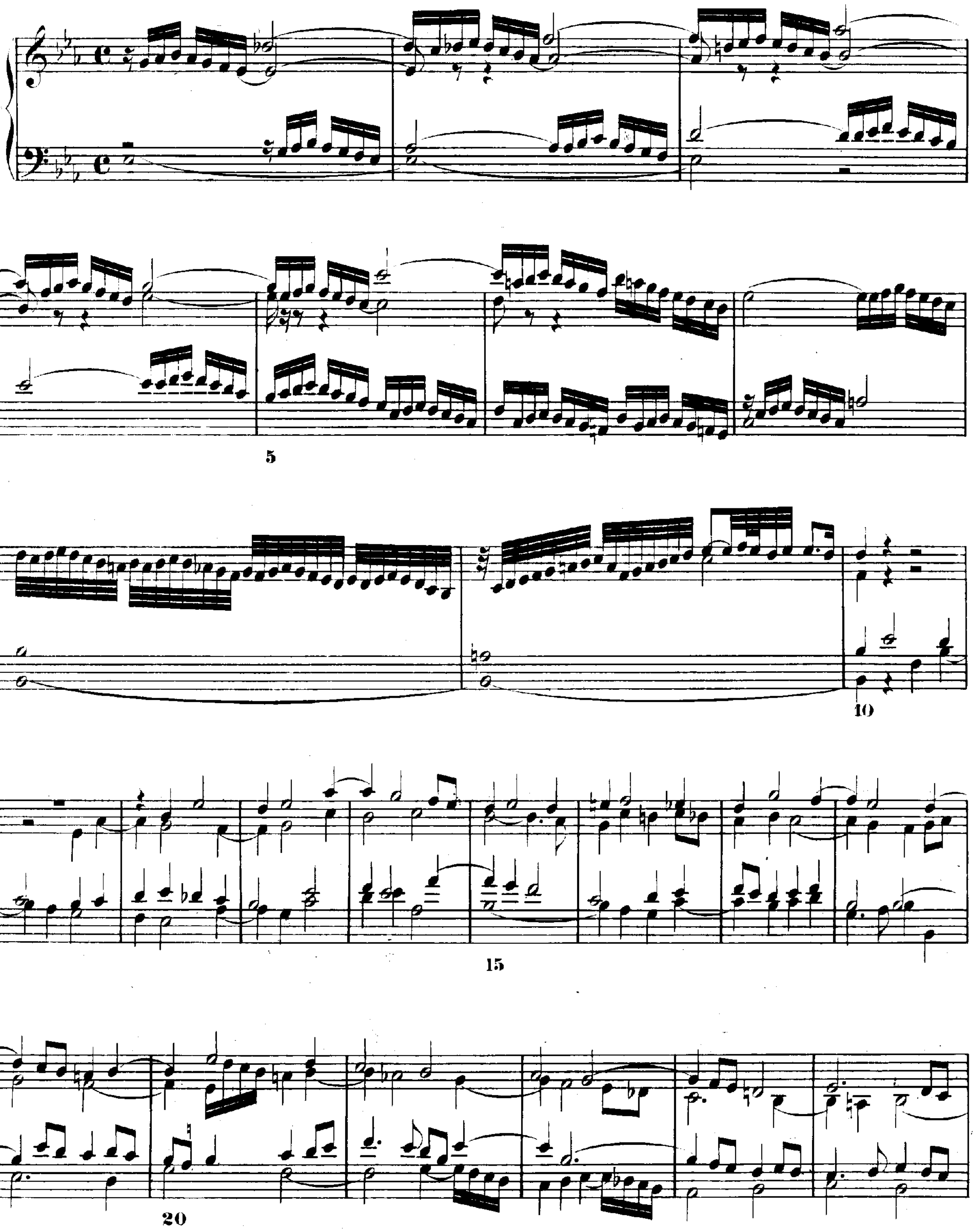
# FUGA VI.

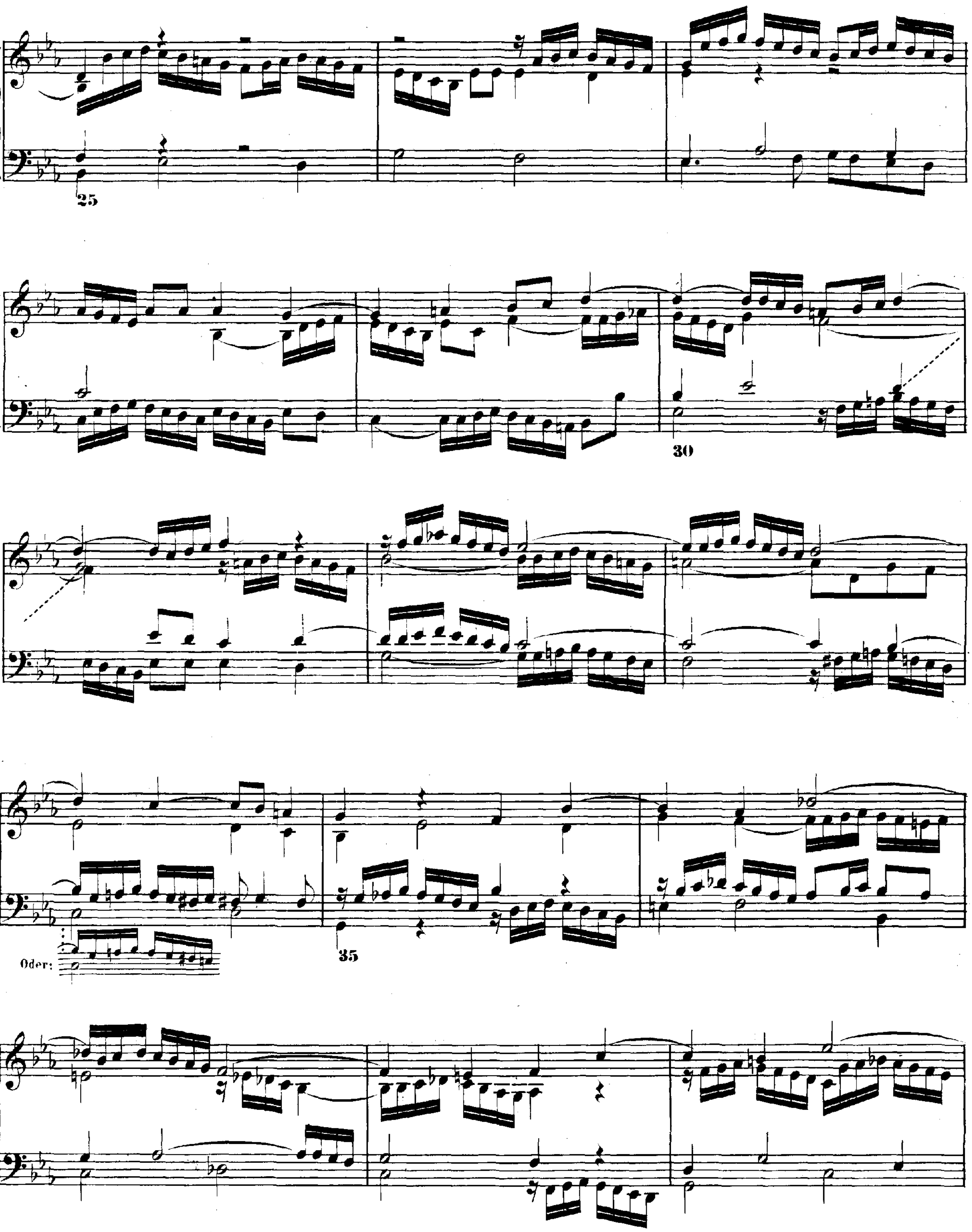
a 3.

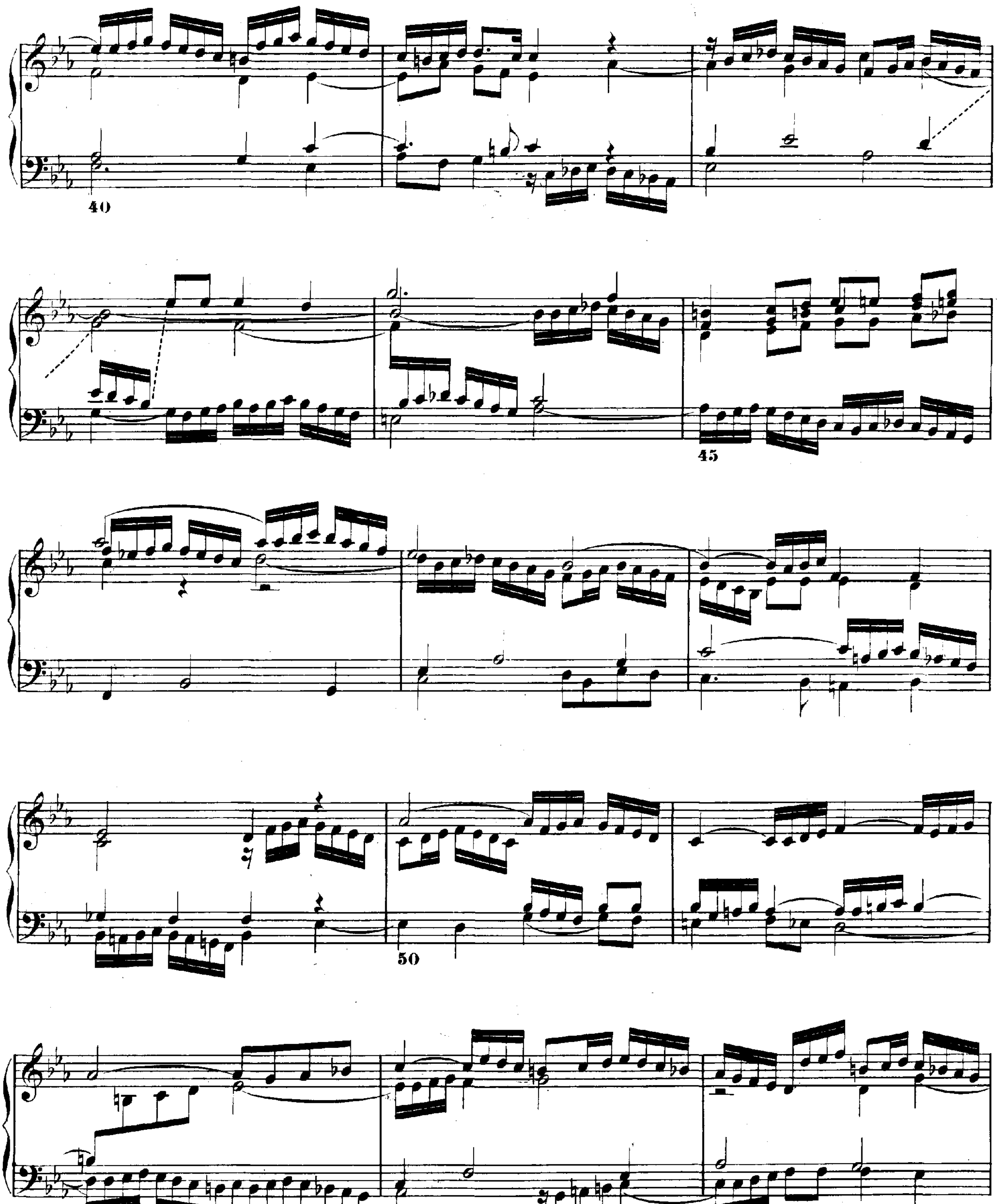


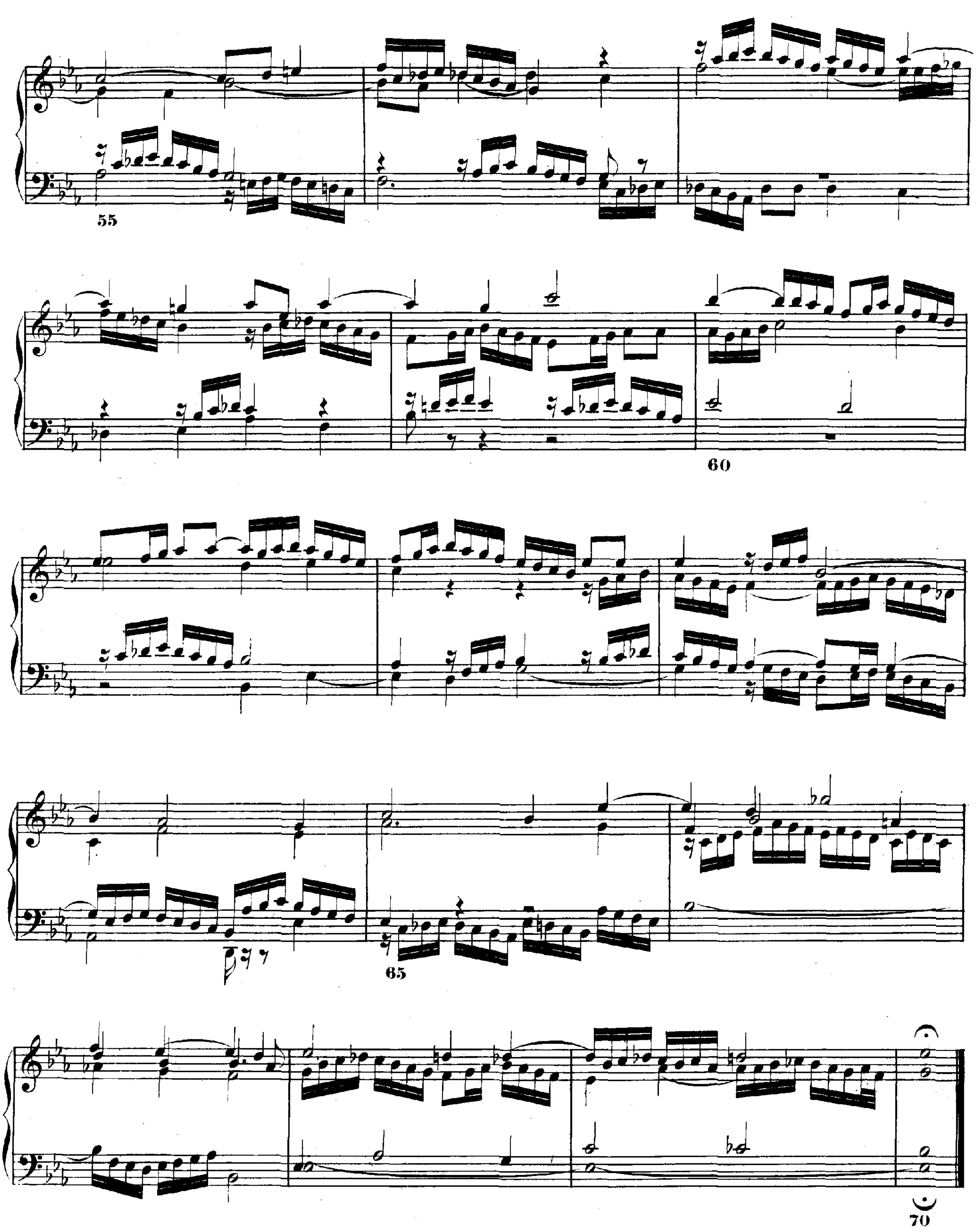

25
30
35
40

# PRAELUDIUM VII.

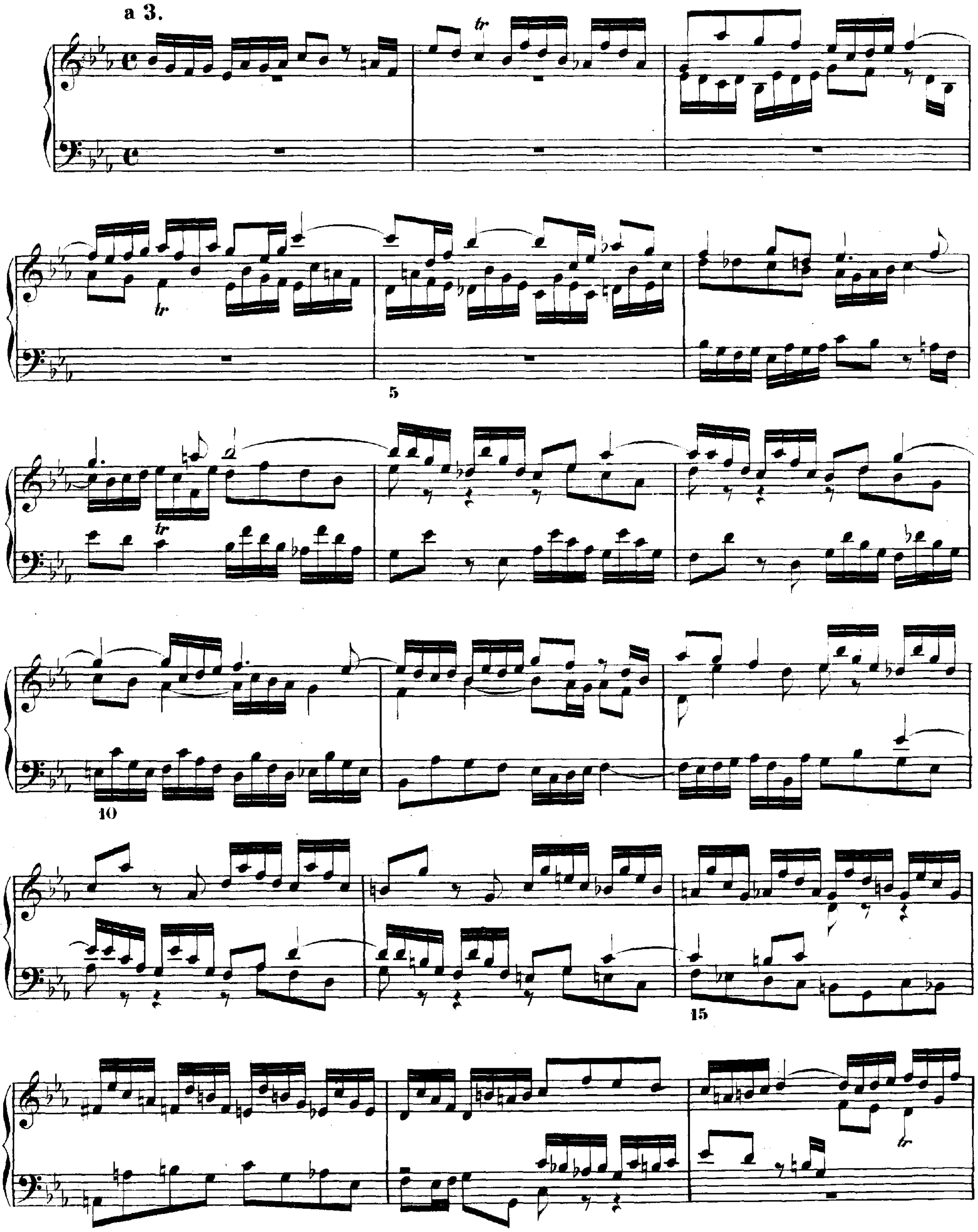


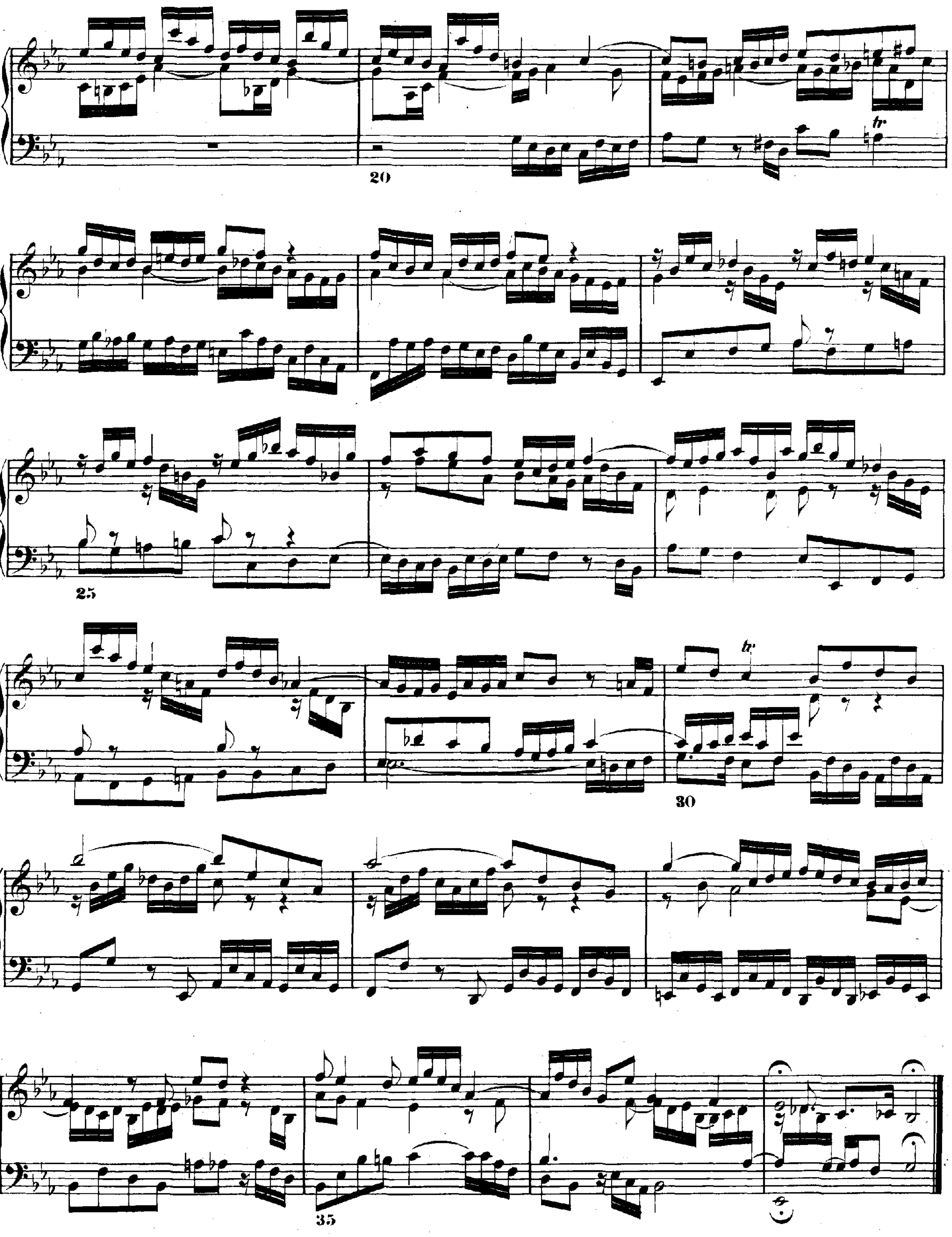

25
30
Oder:
35


40
45
50

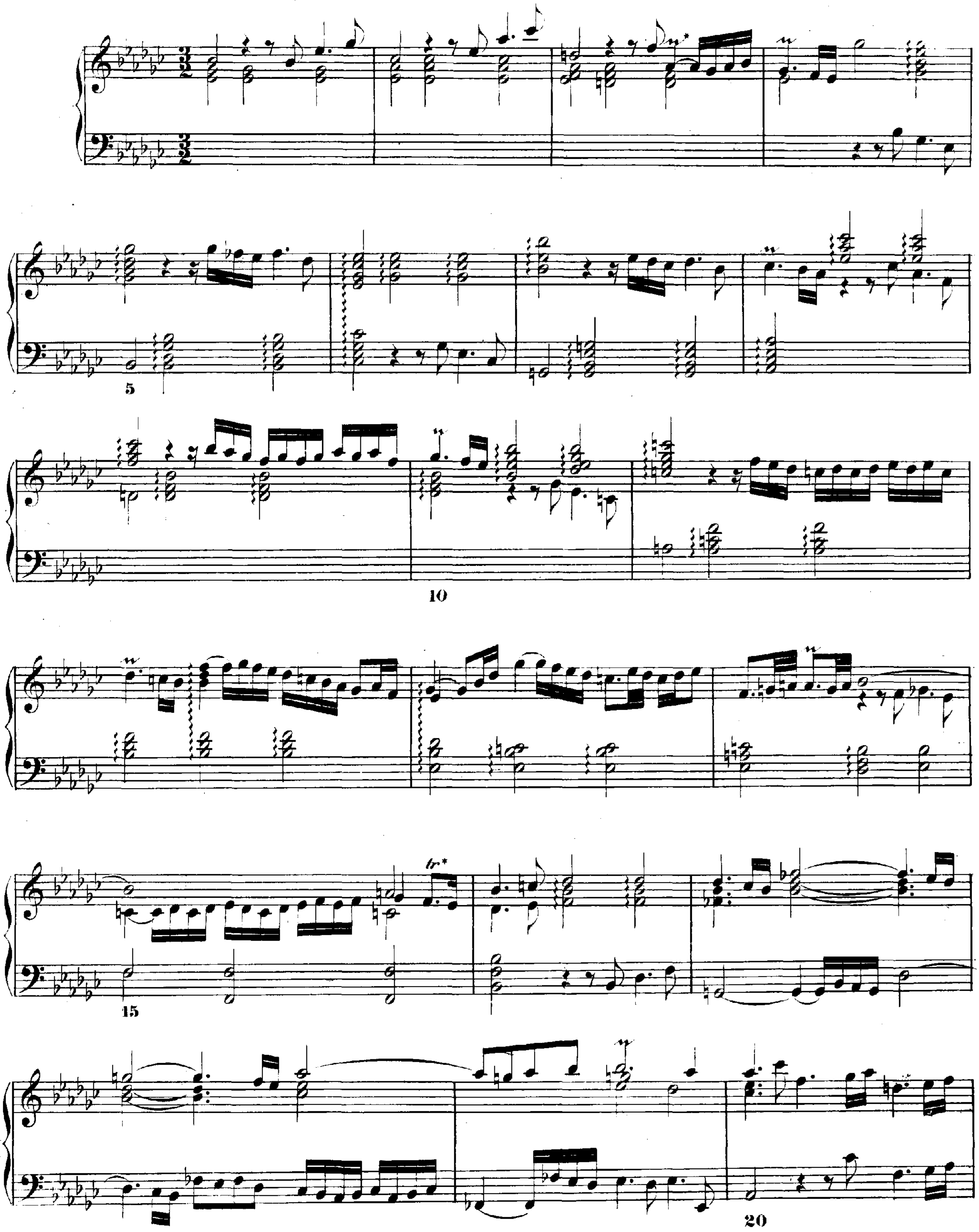

55
60
65
70

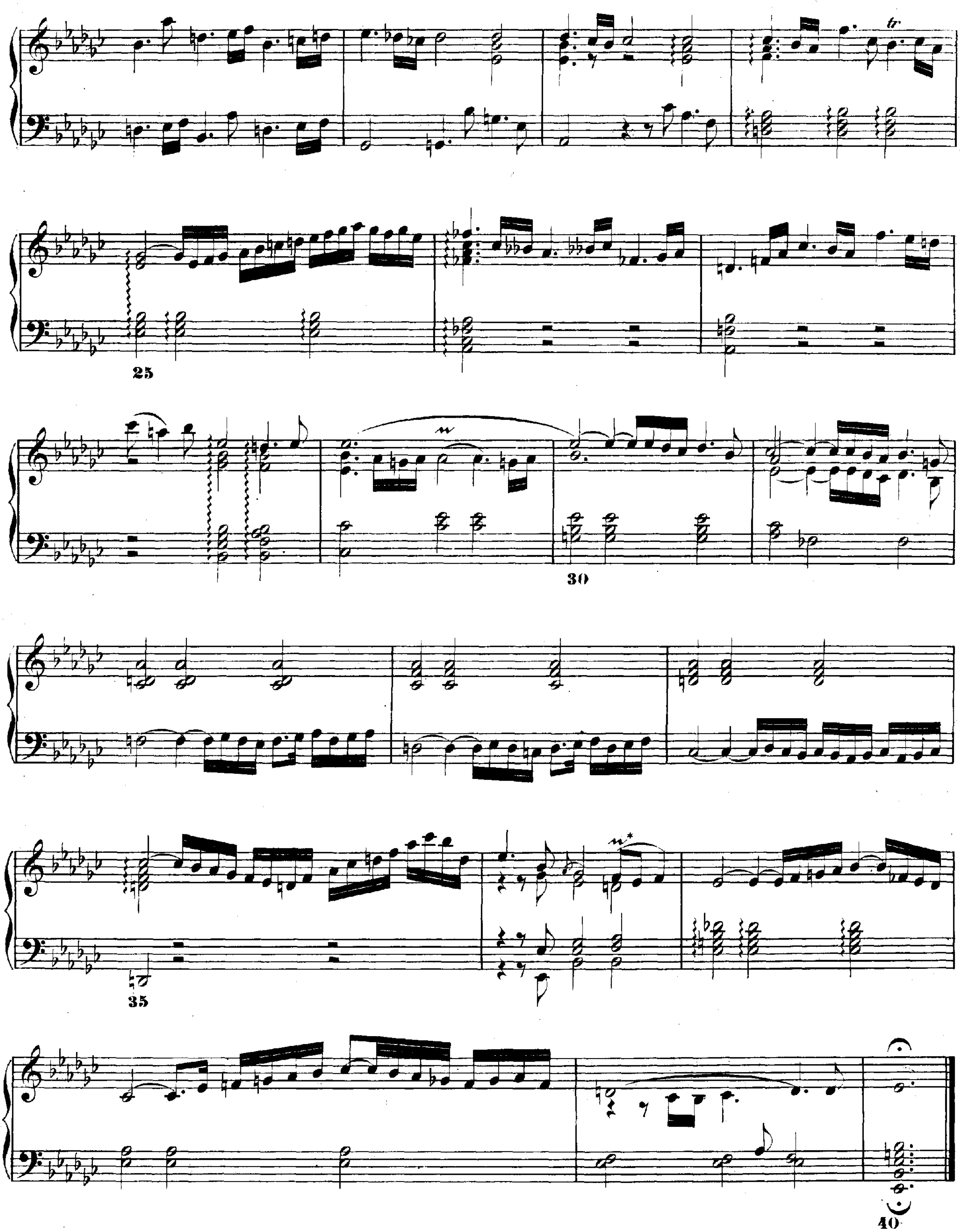
# FUGA VII.




20
25
30
35

# PRAELUDIUM VIII.

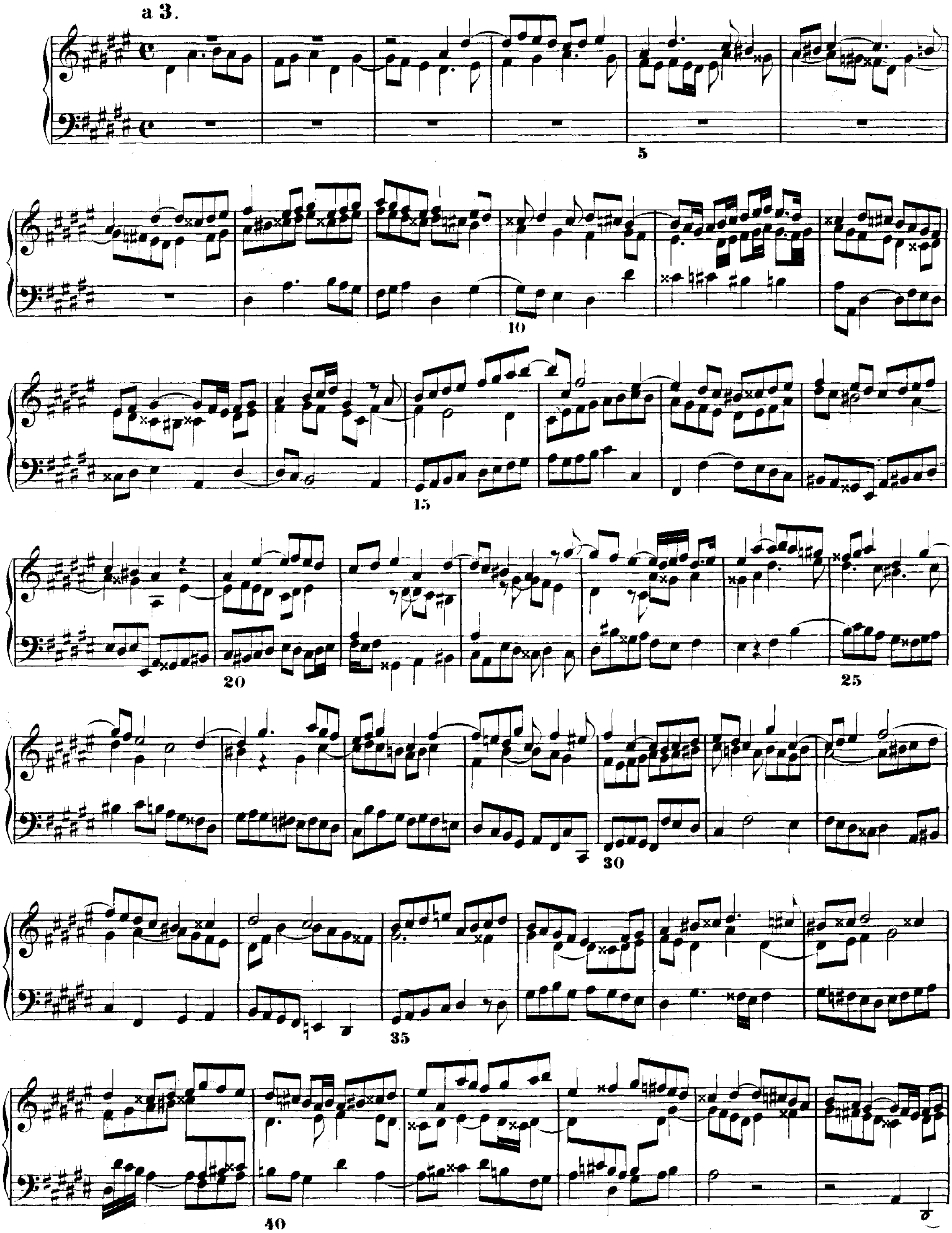


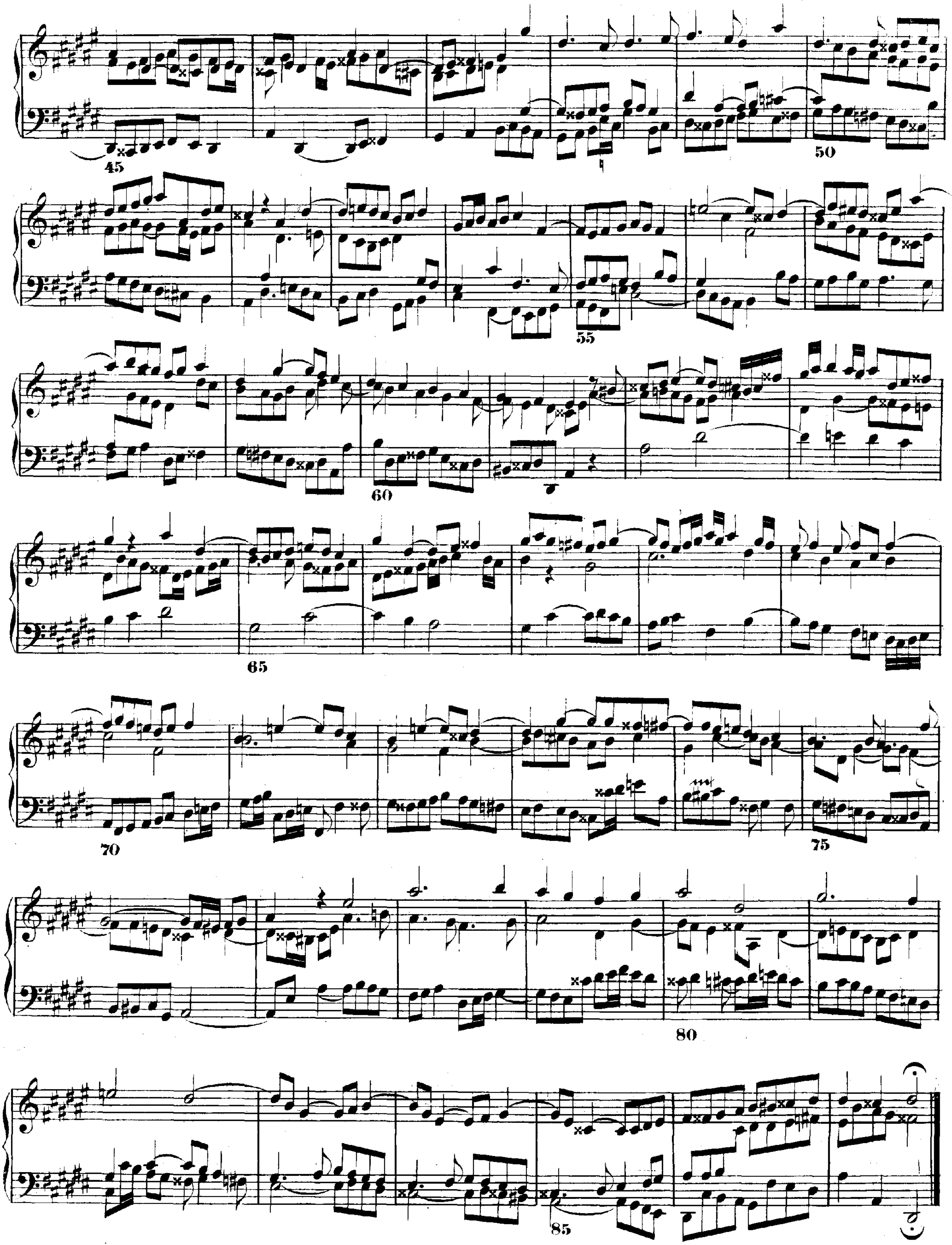


tr
25
30
35
40

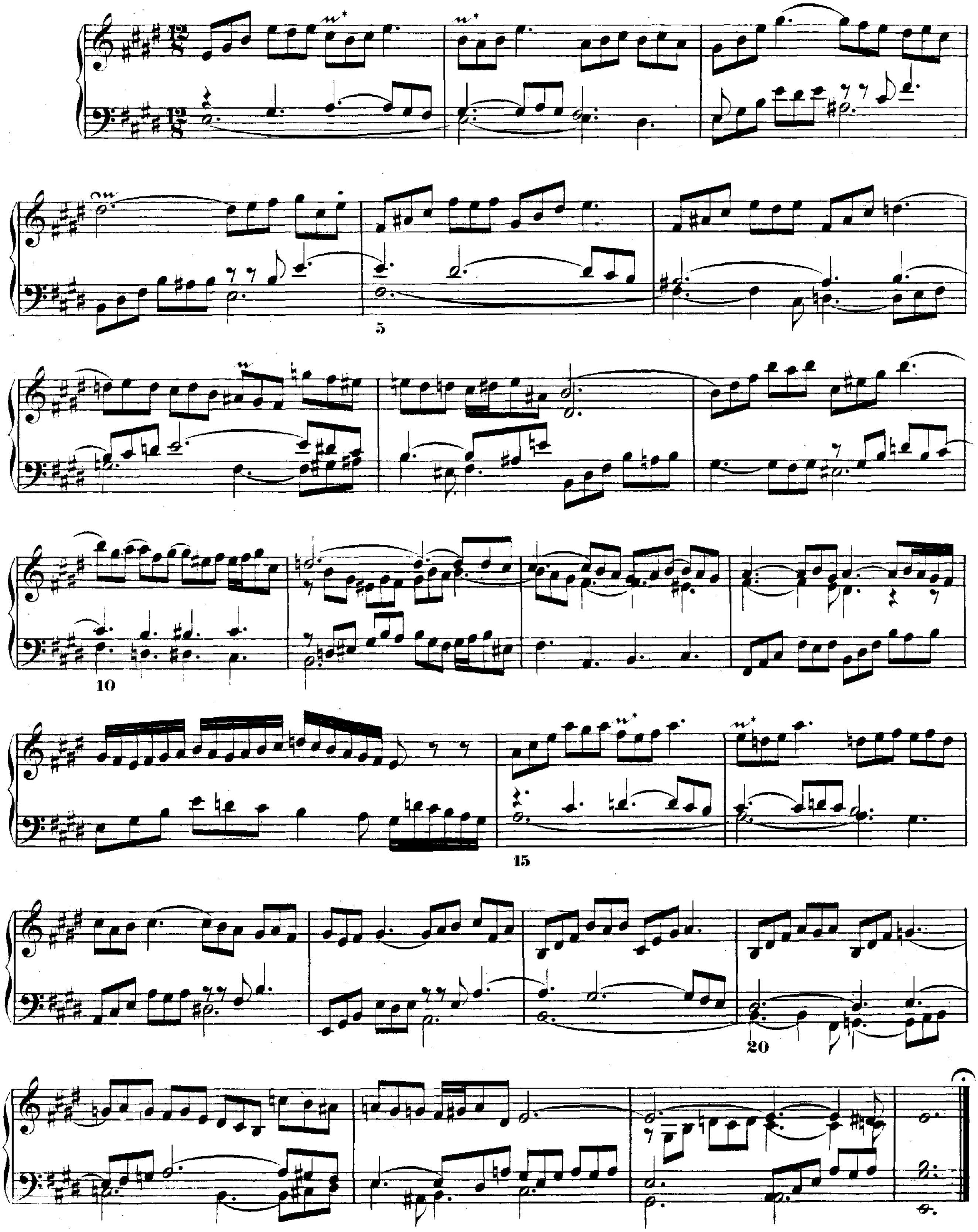
# FUGA VIII.

a 3.



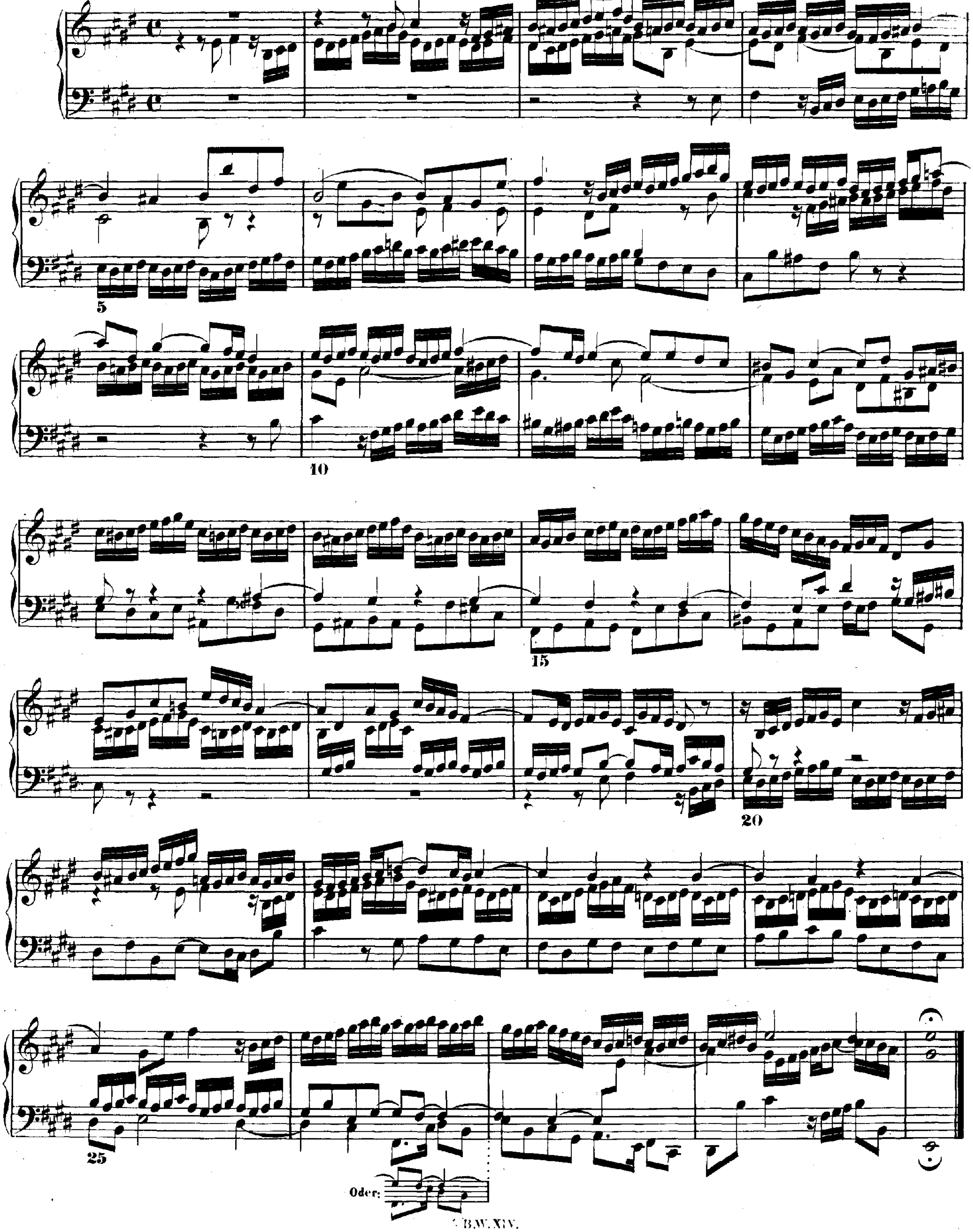

45
50
55
60
65
70
75
80
85

# PRAELUDIUM IX.

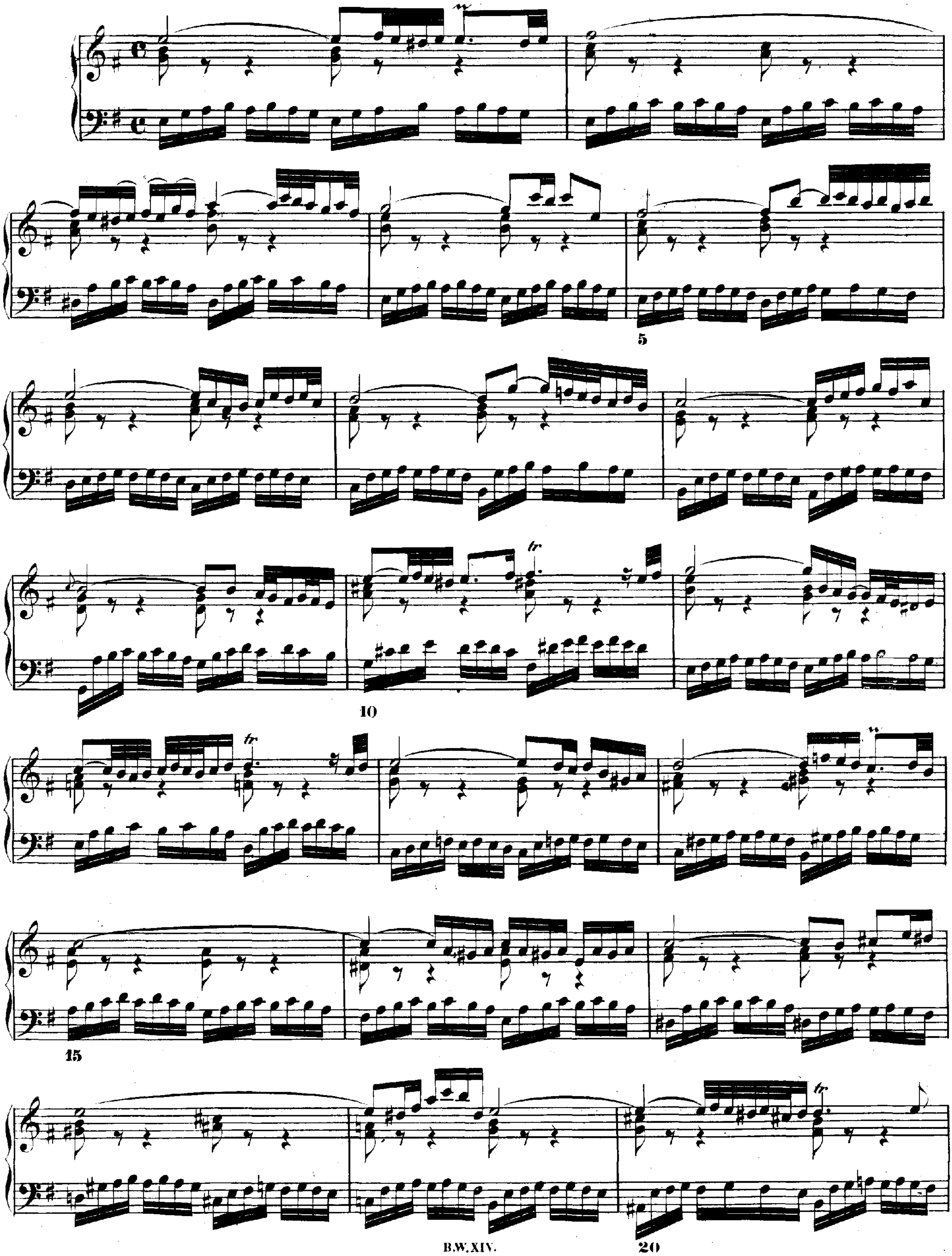


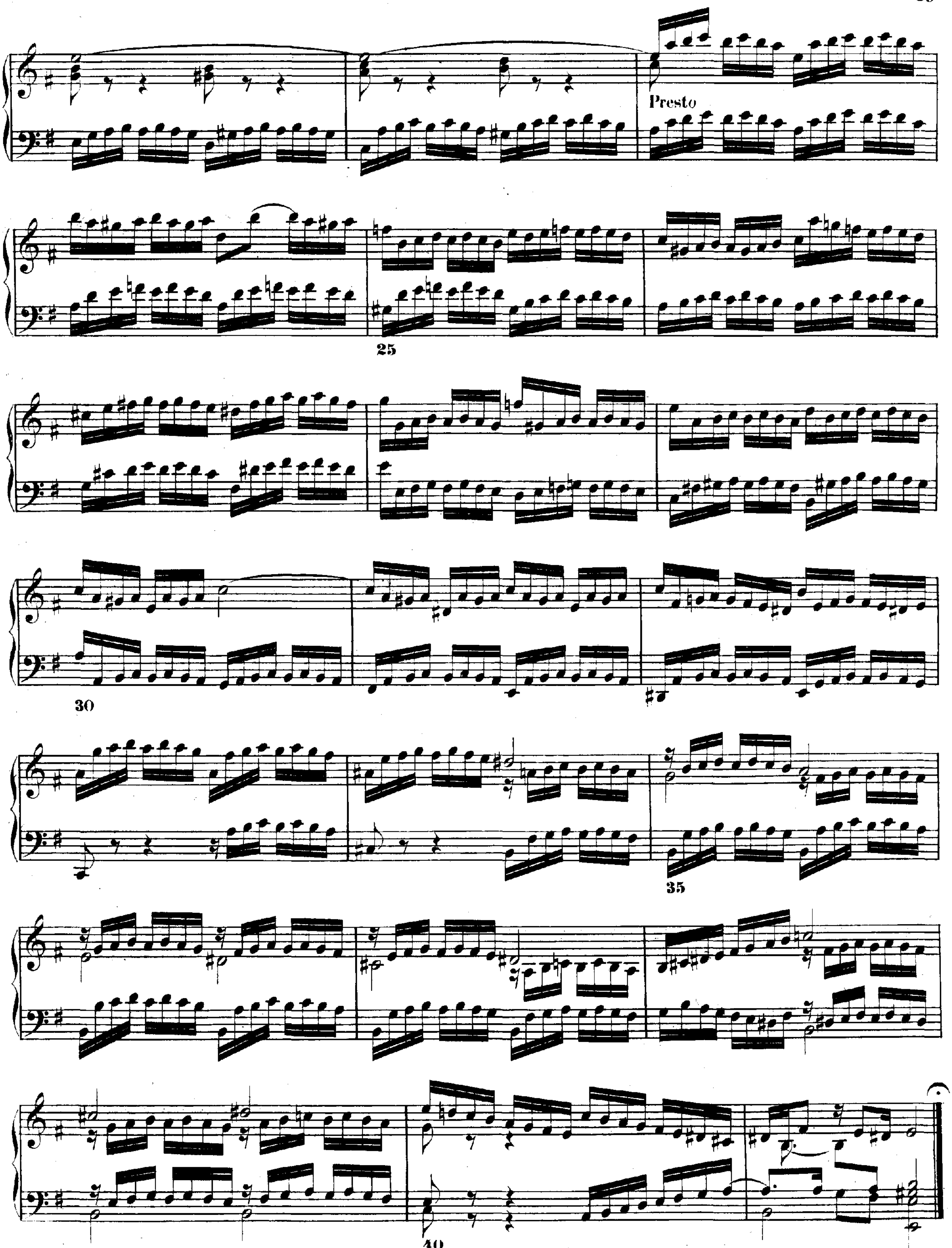
# FUGA IX.

a 3.

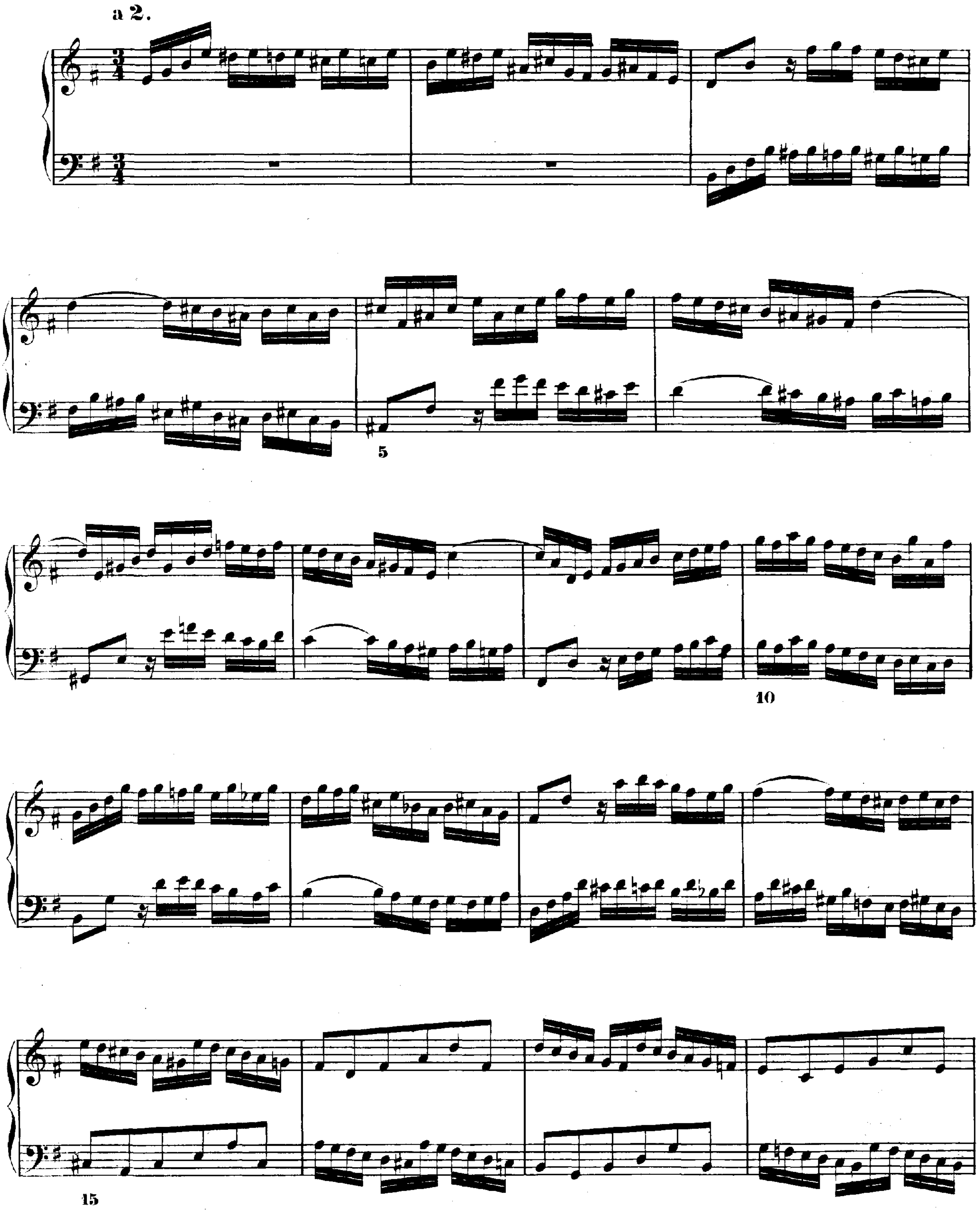


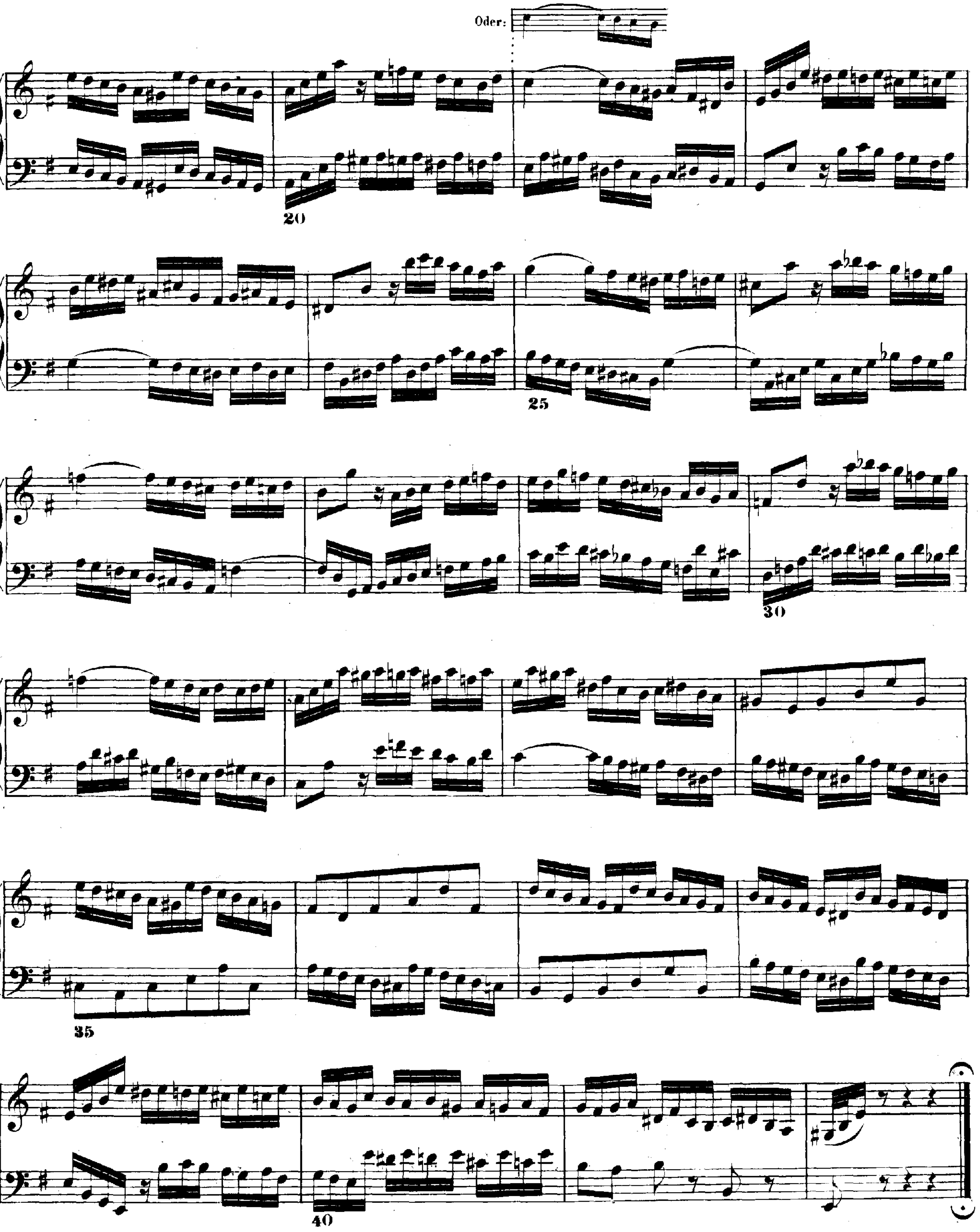
# PRAELUDIUM X.



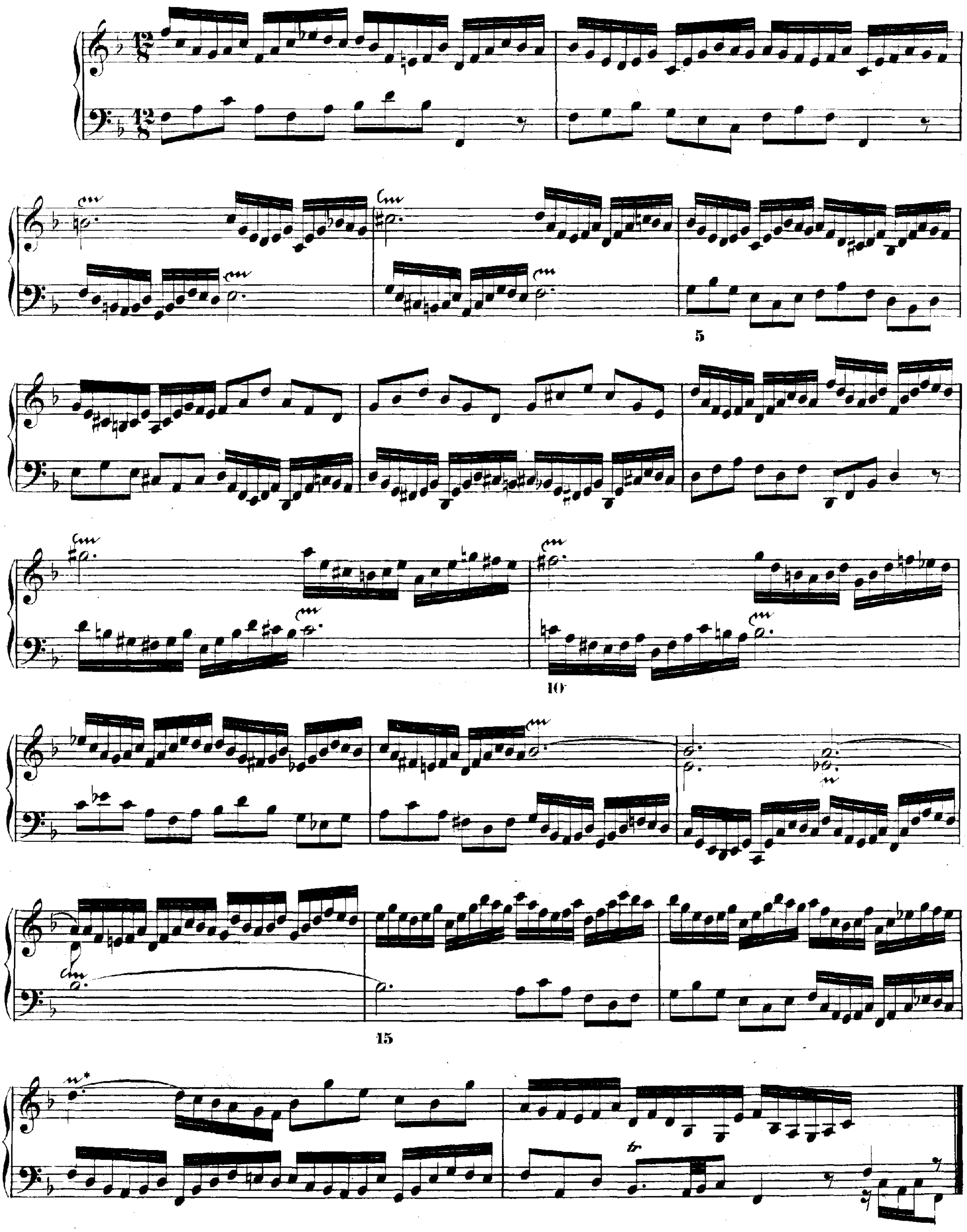

Presto
25
30
35
40

# FUGA X.



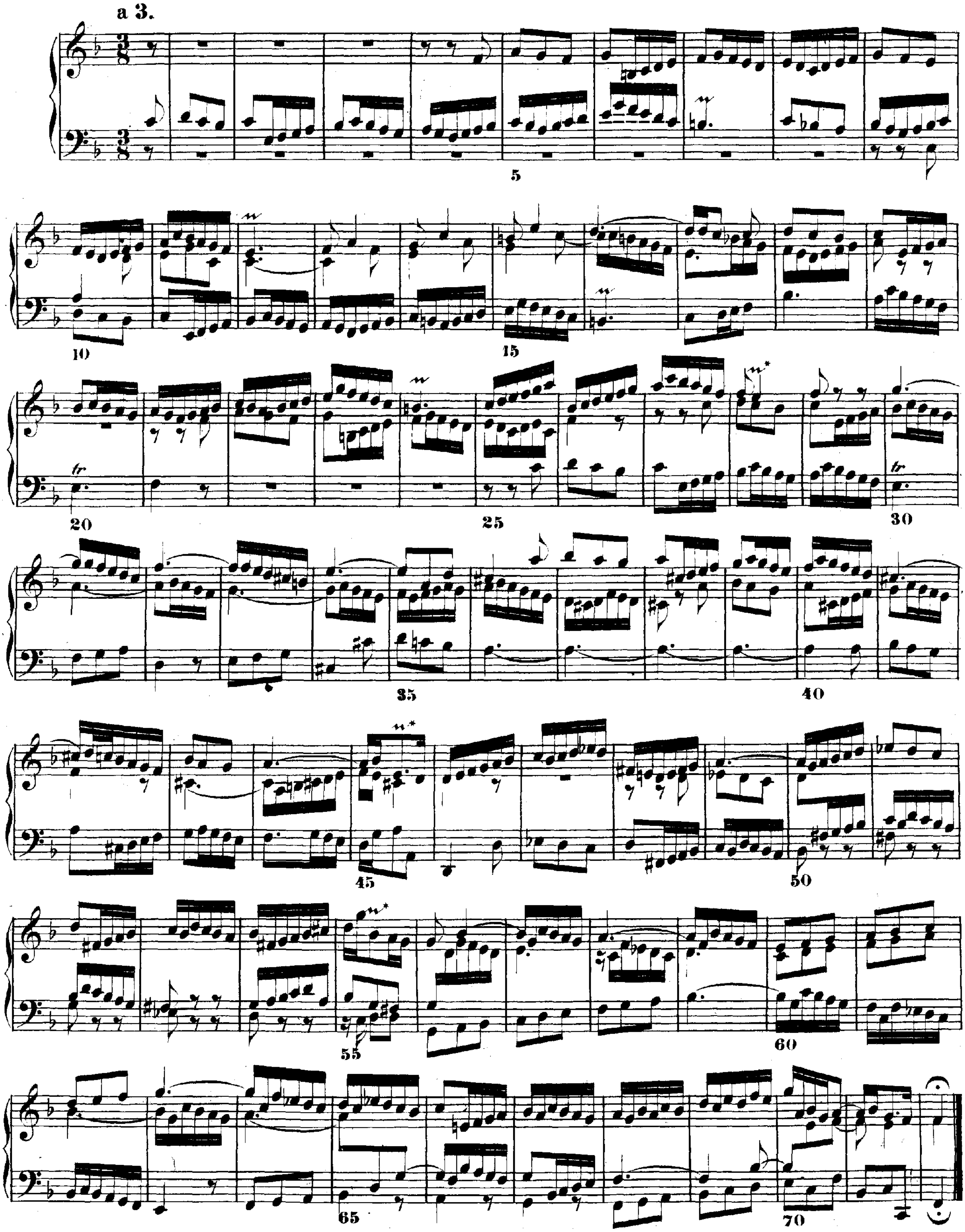

Oder:
20
25
30
35
40

# PRAELUDIUM XI.

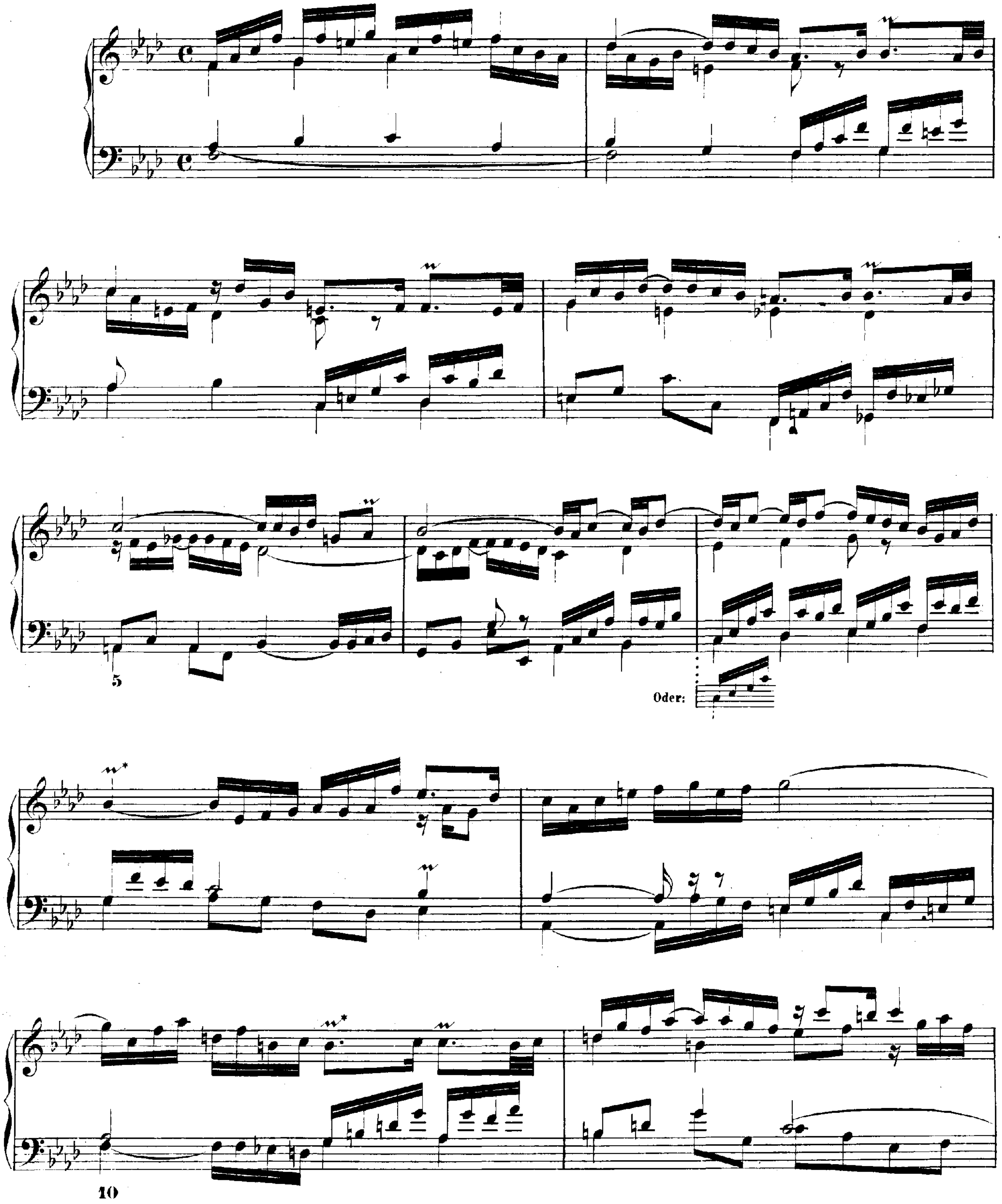


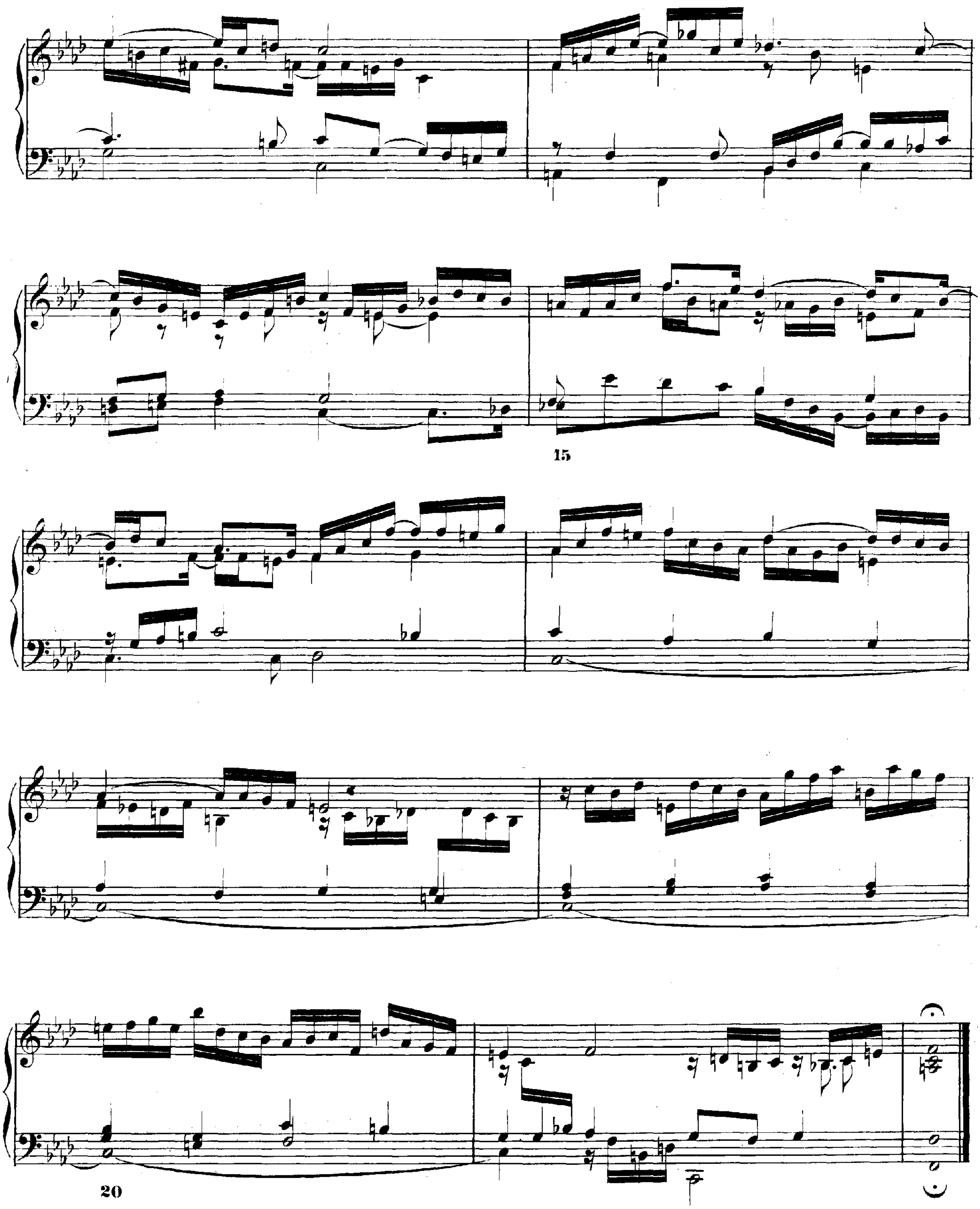
# FUGA XI.

a 3.



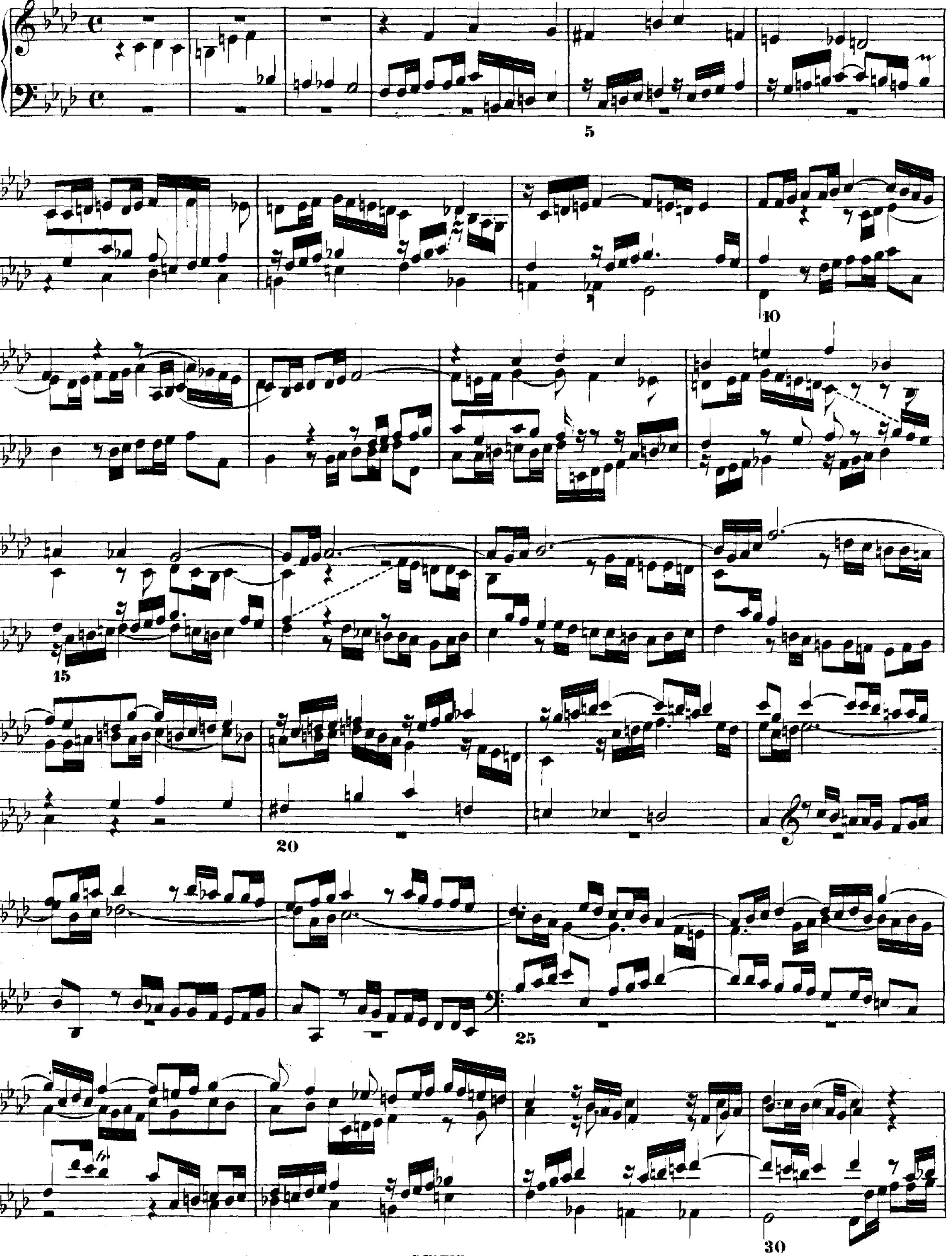
# PRAELUDIUM XII.

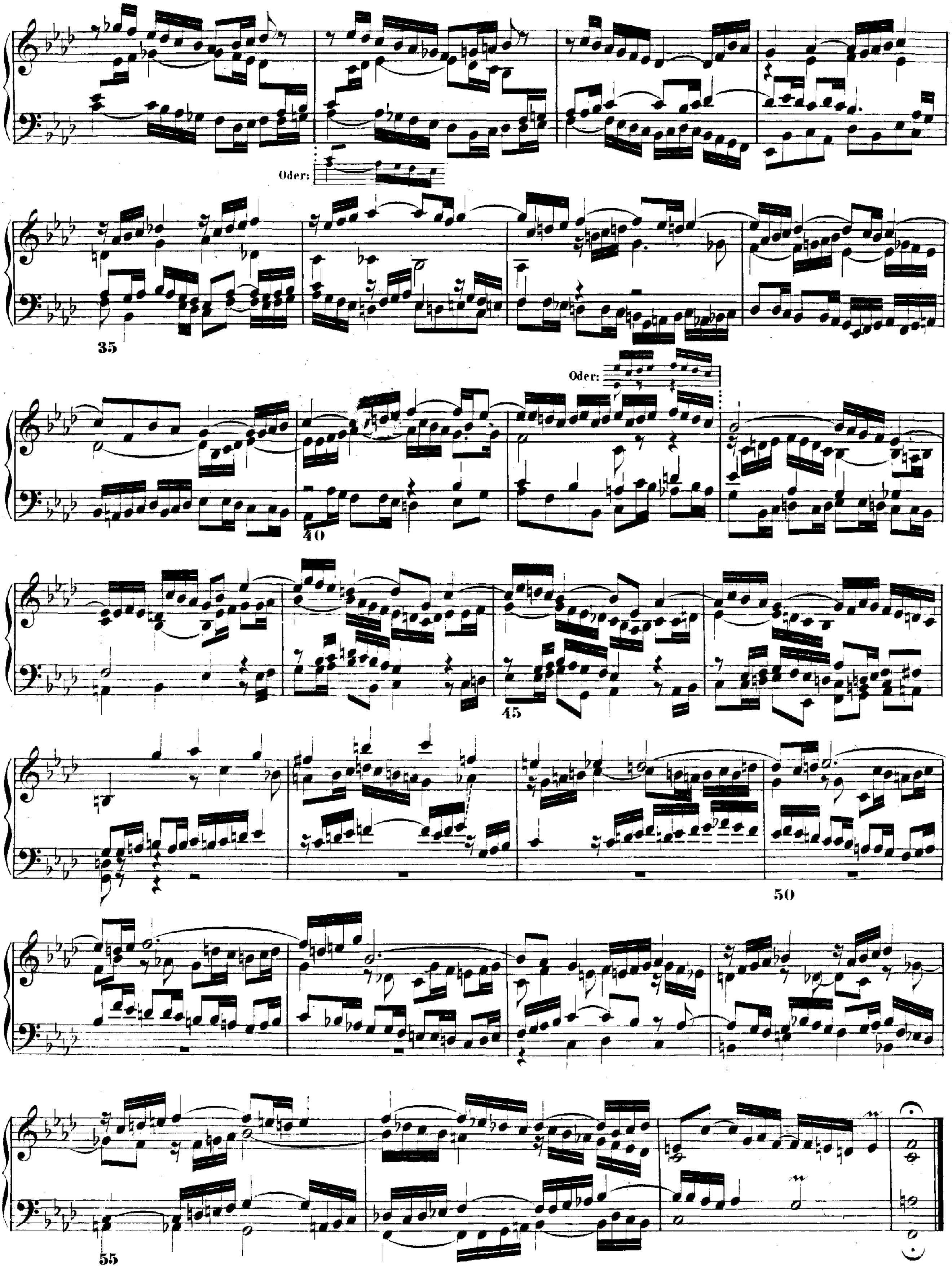



15
20

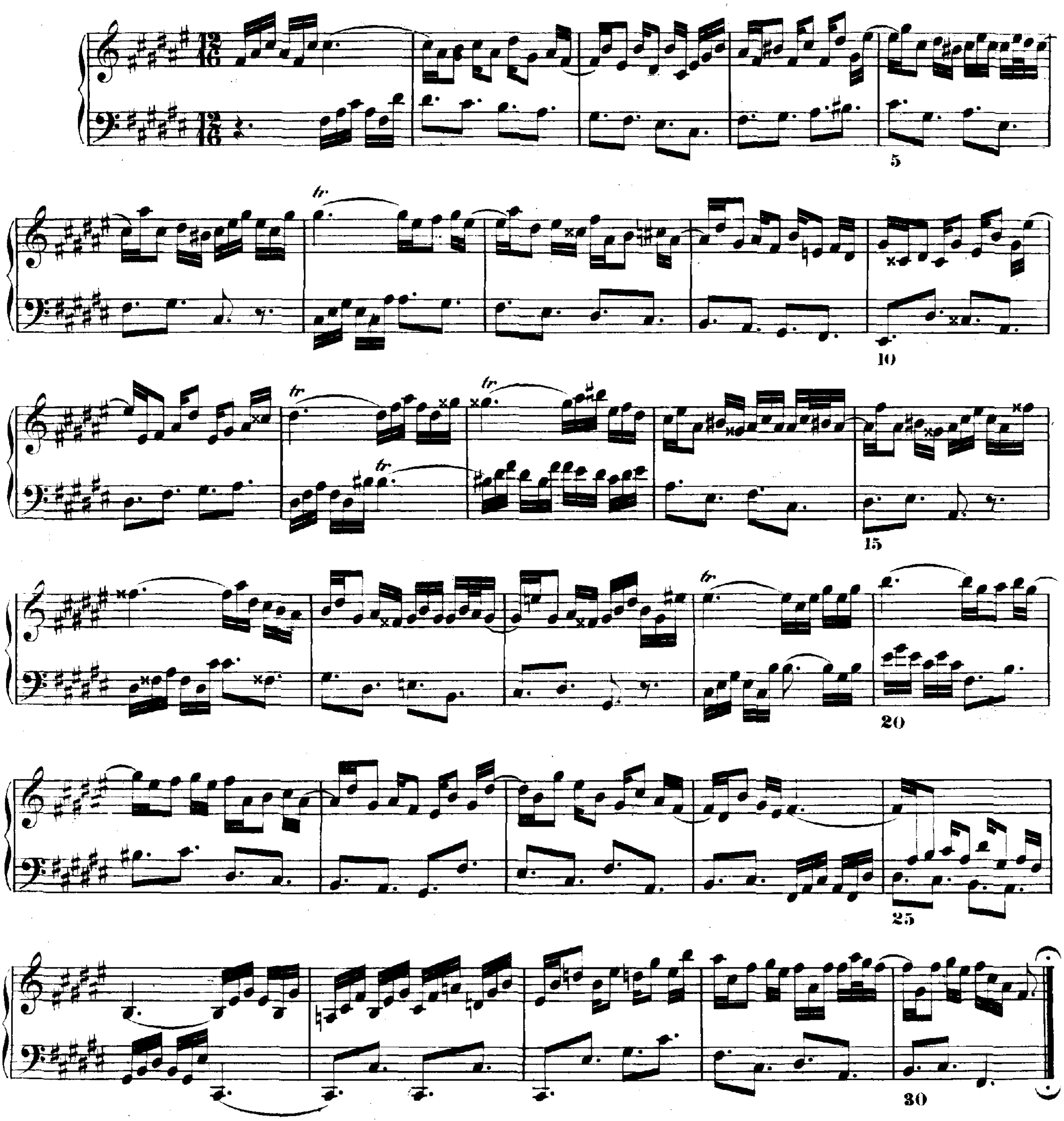
# FUGA XII.

a 4.



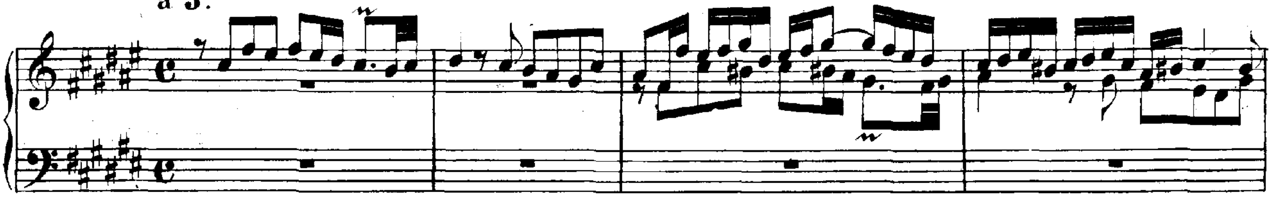

Oder:
35
Oder:
40
45
50
55

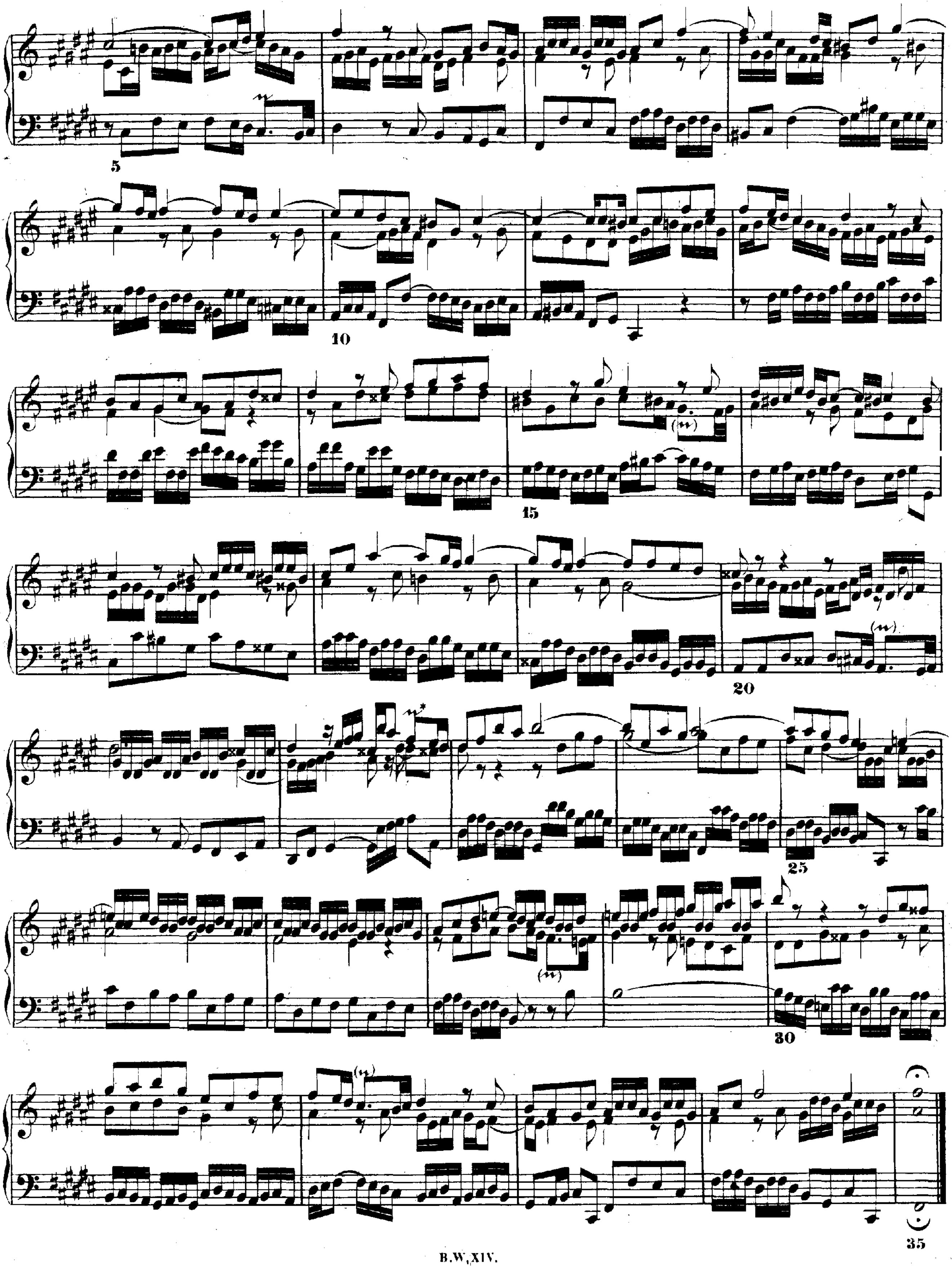
# PRAELUDIUM XIII.



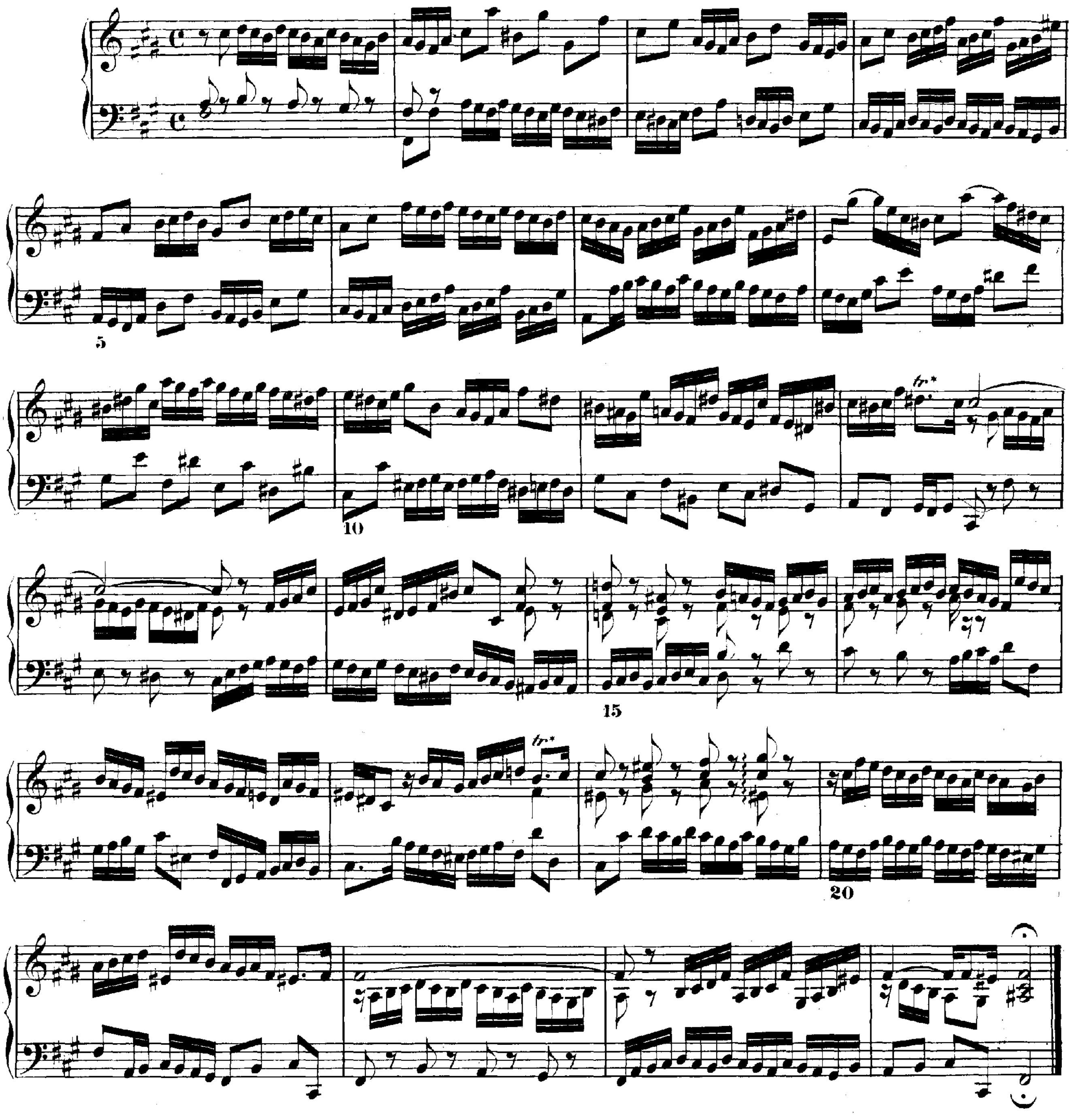

# FUGA XIII.

a 3.



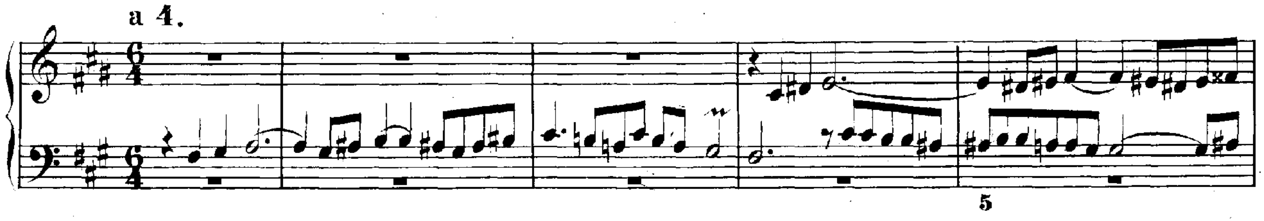


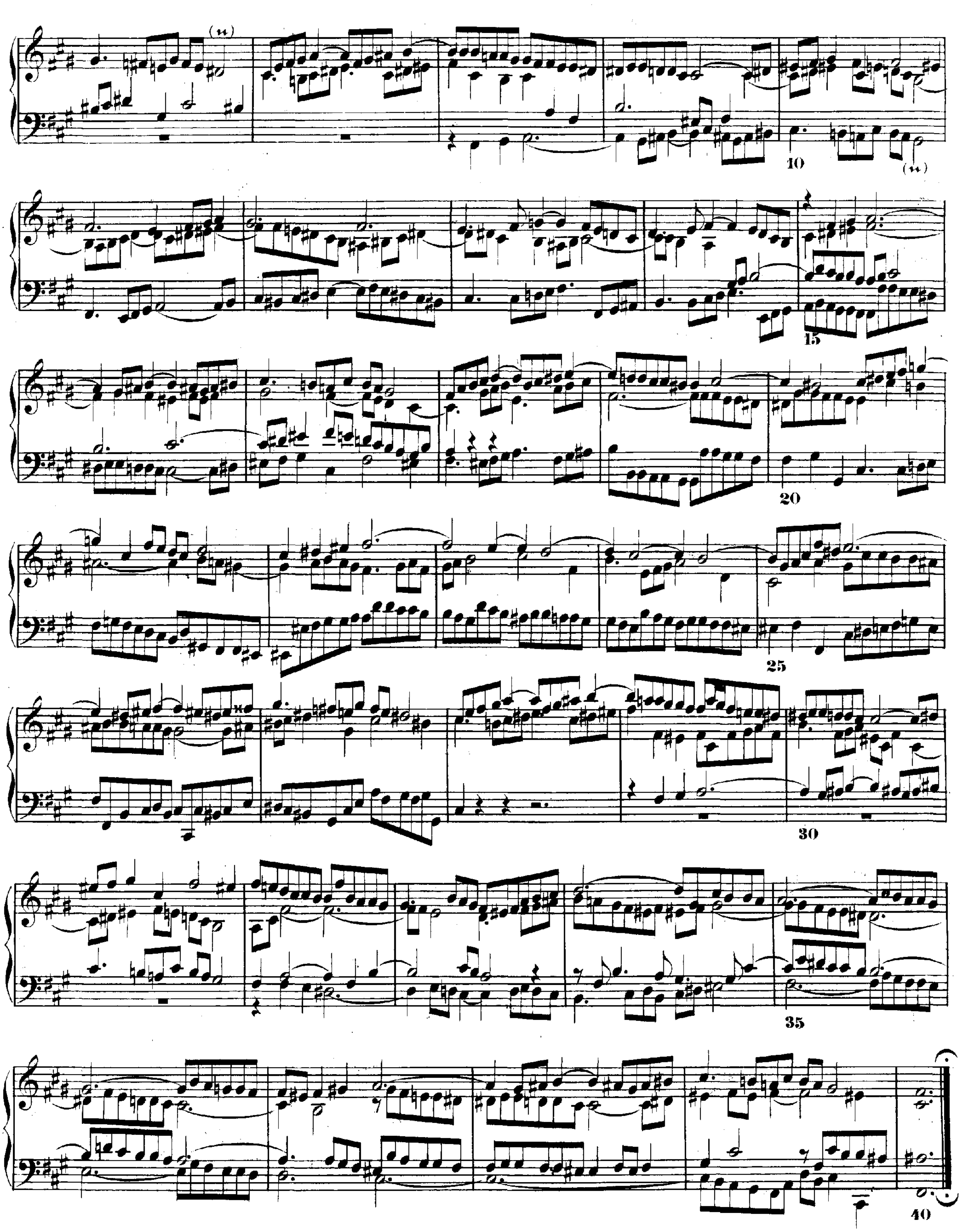
# PRAELUDIUM XIV.



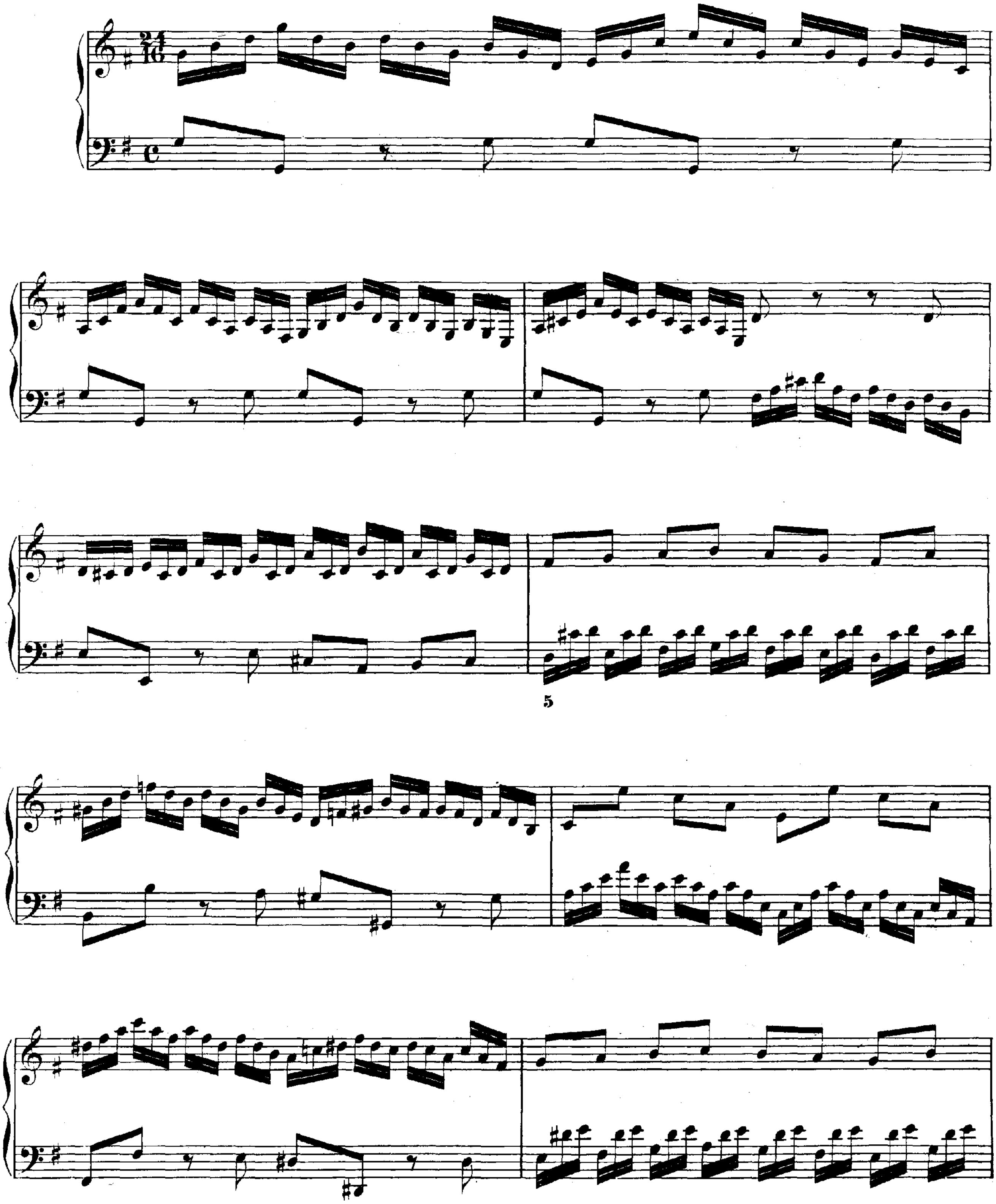
# FUGA XIV.

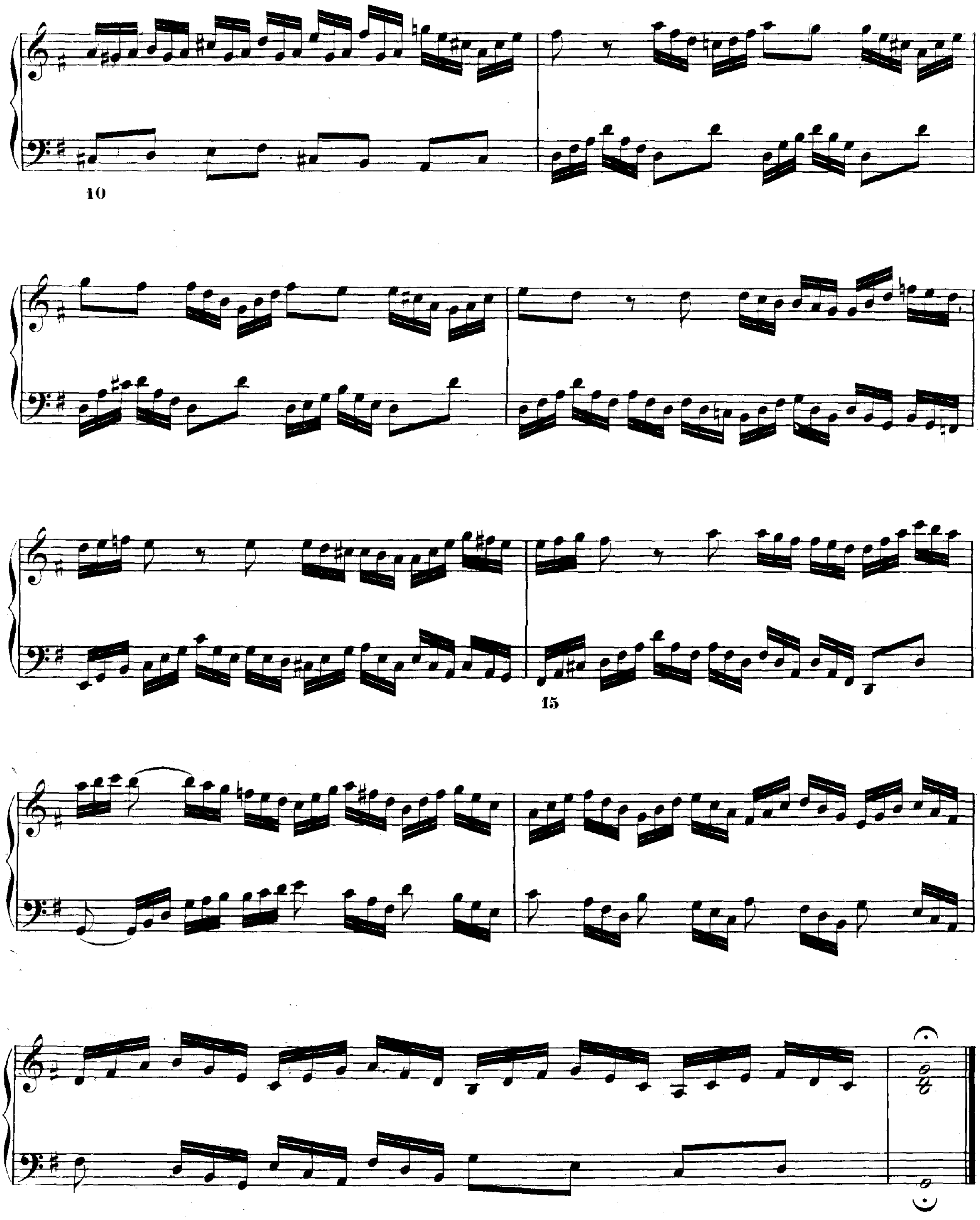
a 4.



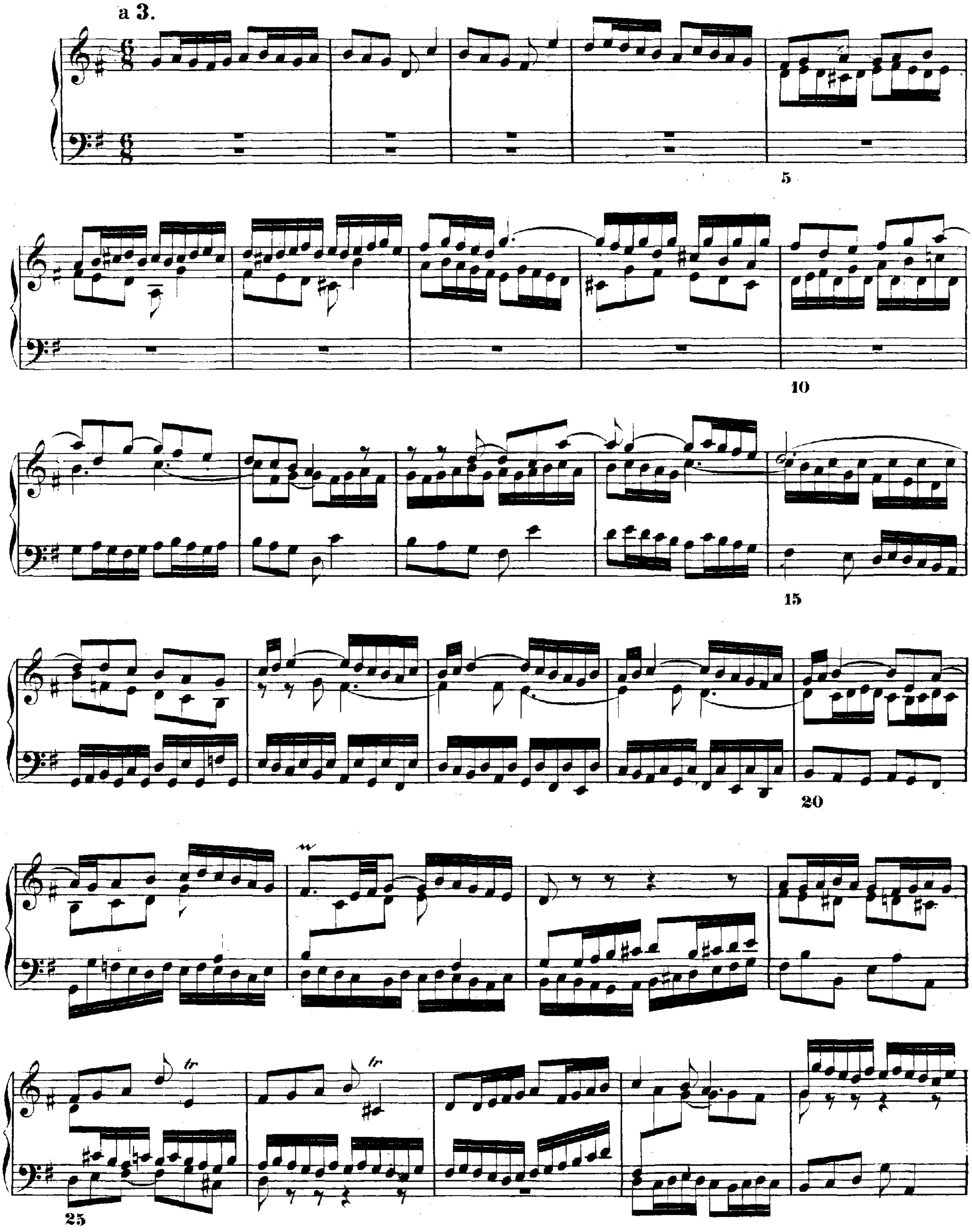


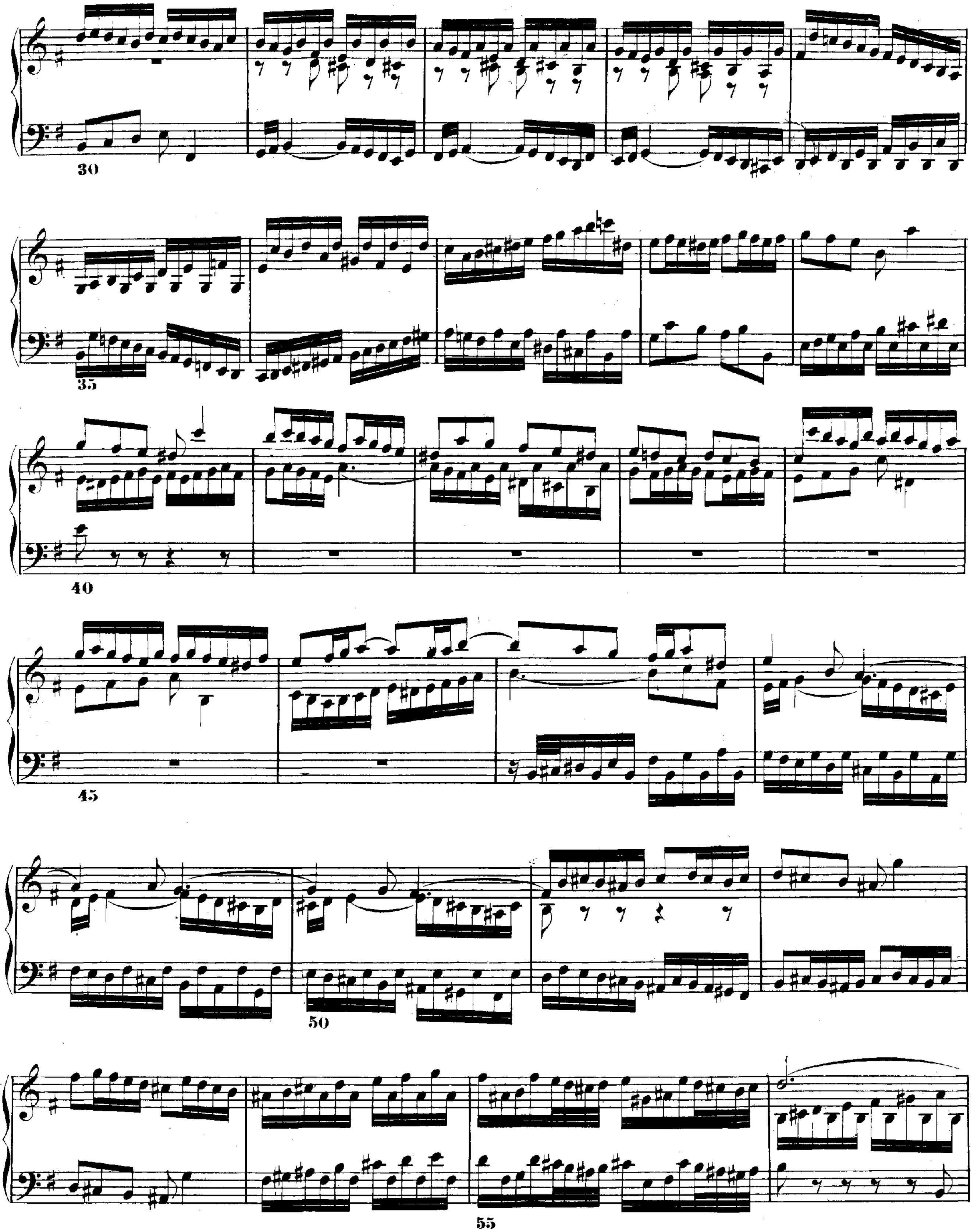
# PRAELUDIUM XV.

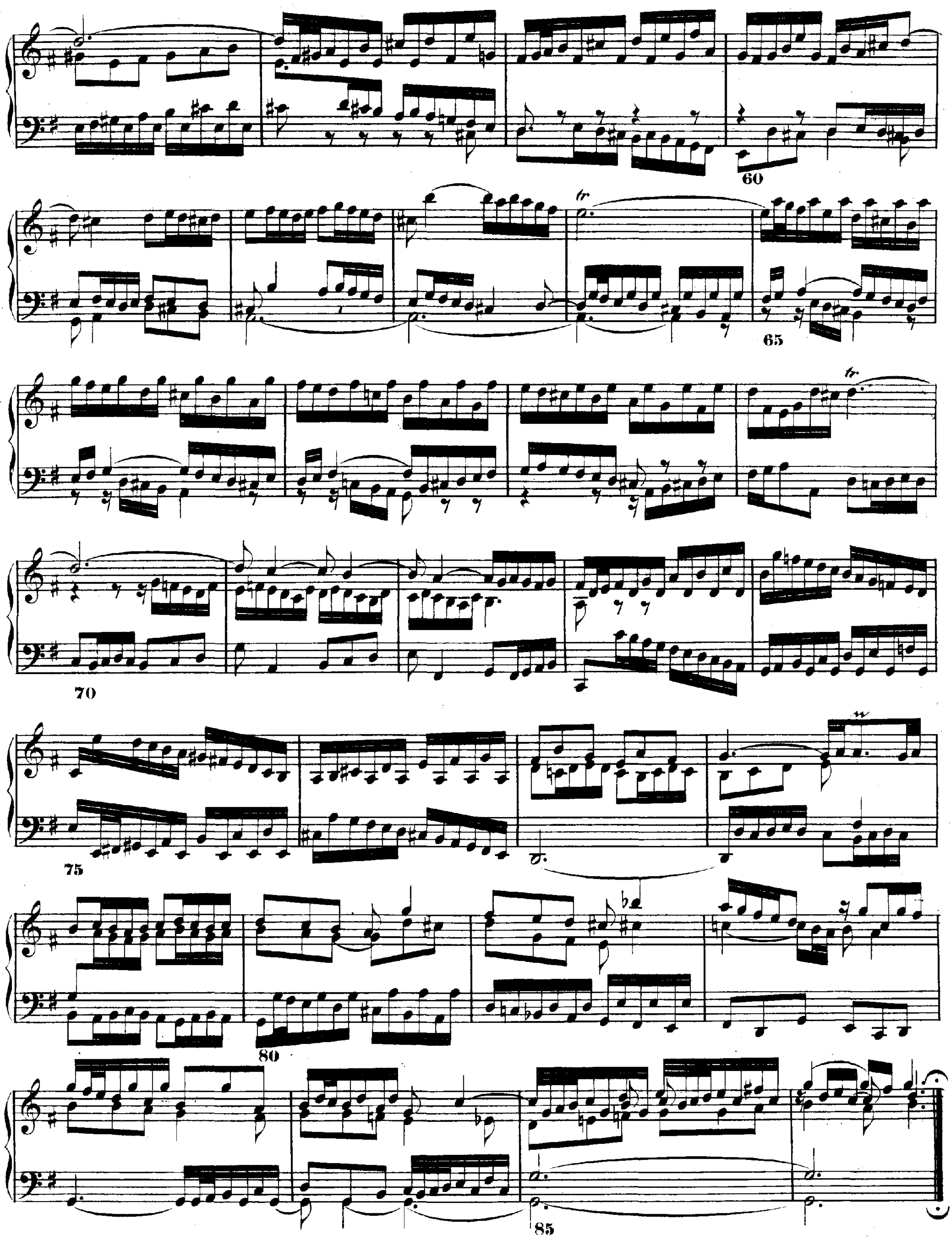



10
15

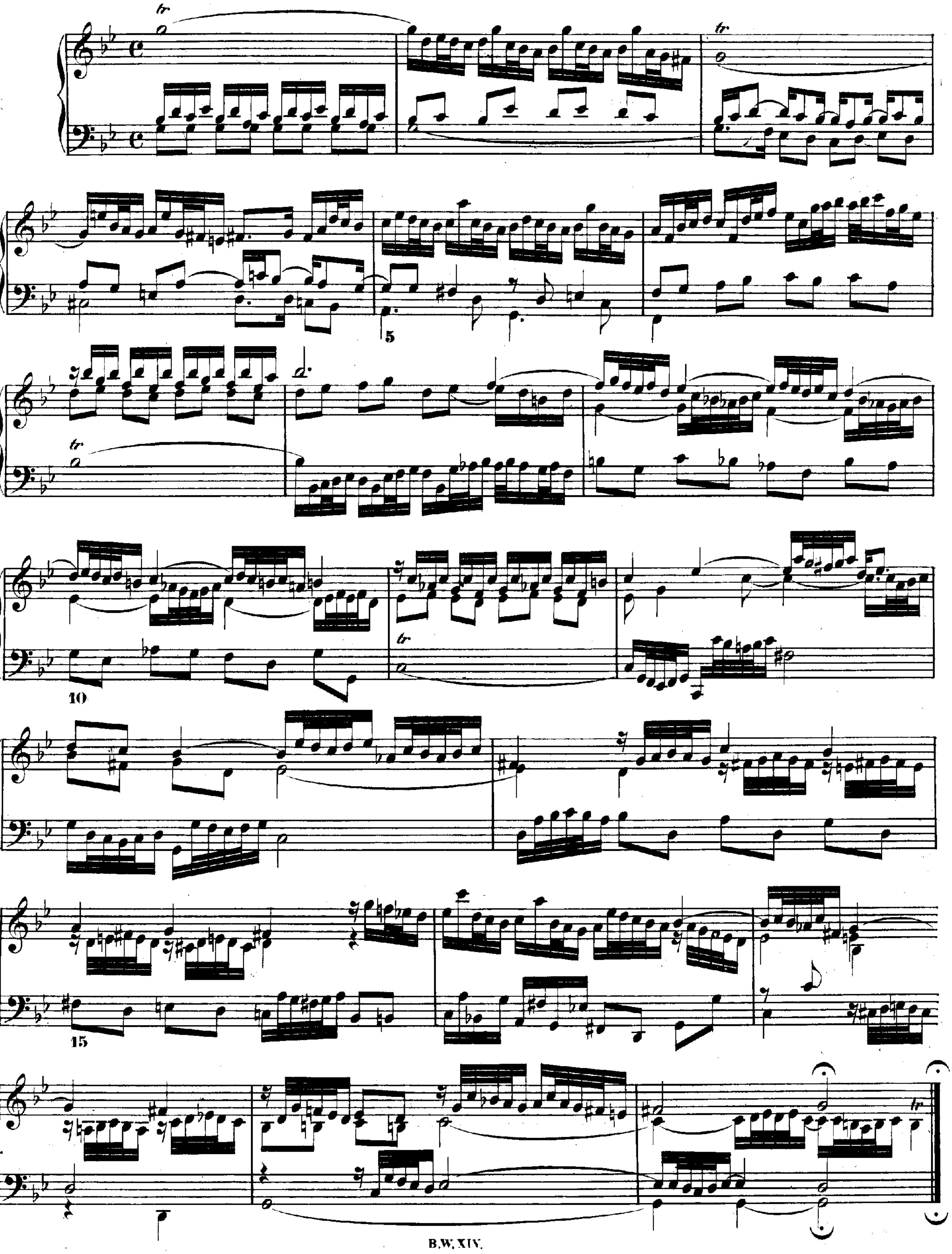
# FUGA XV.




30
35
40
45
50
55

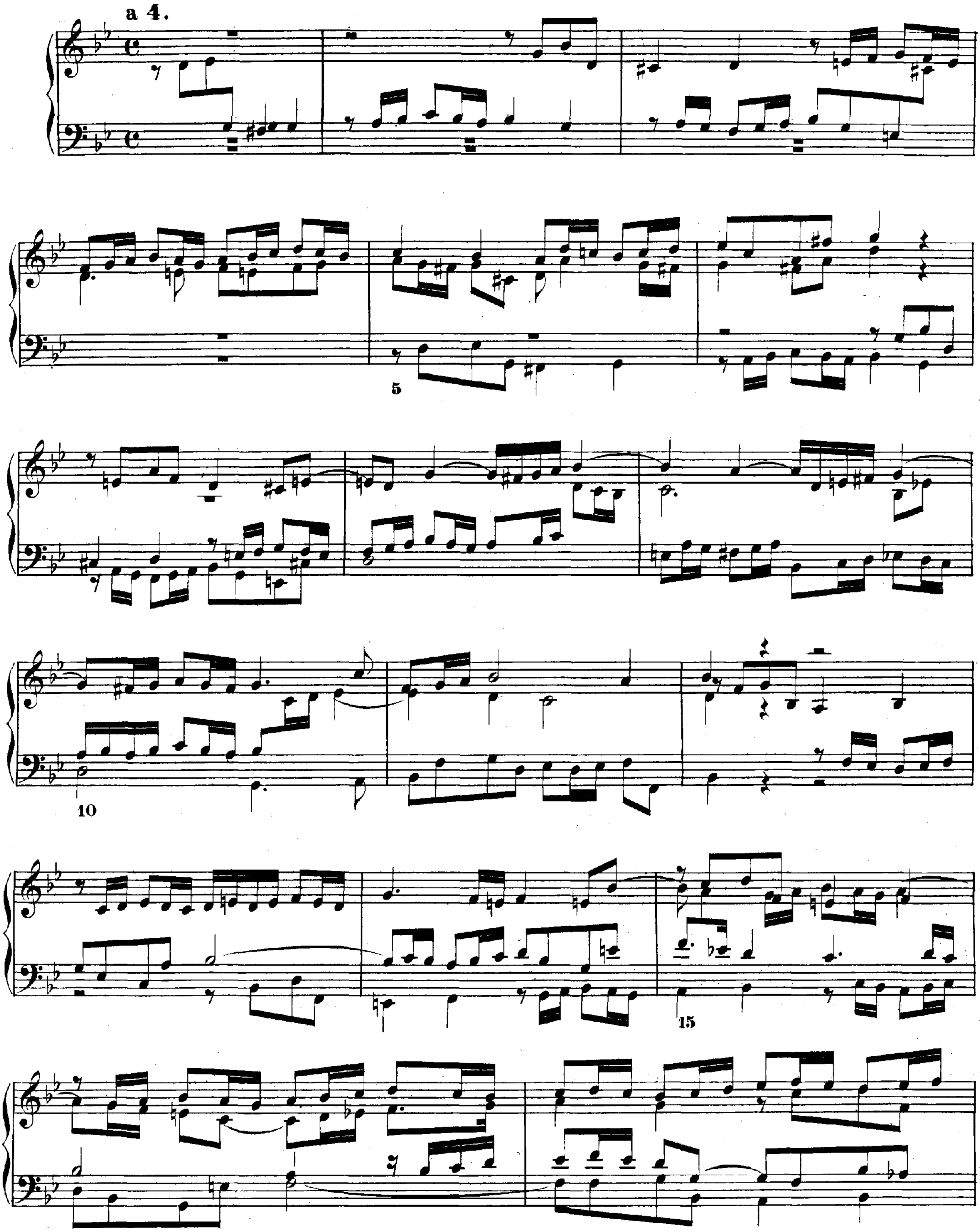

60
65
70
75
80
85

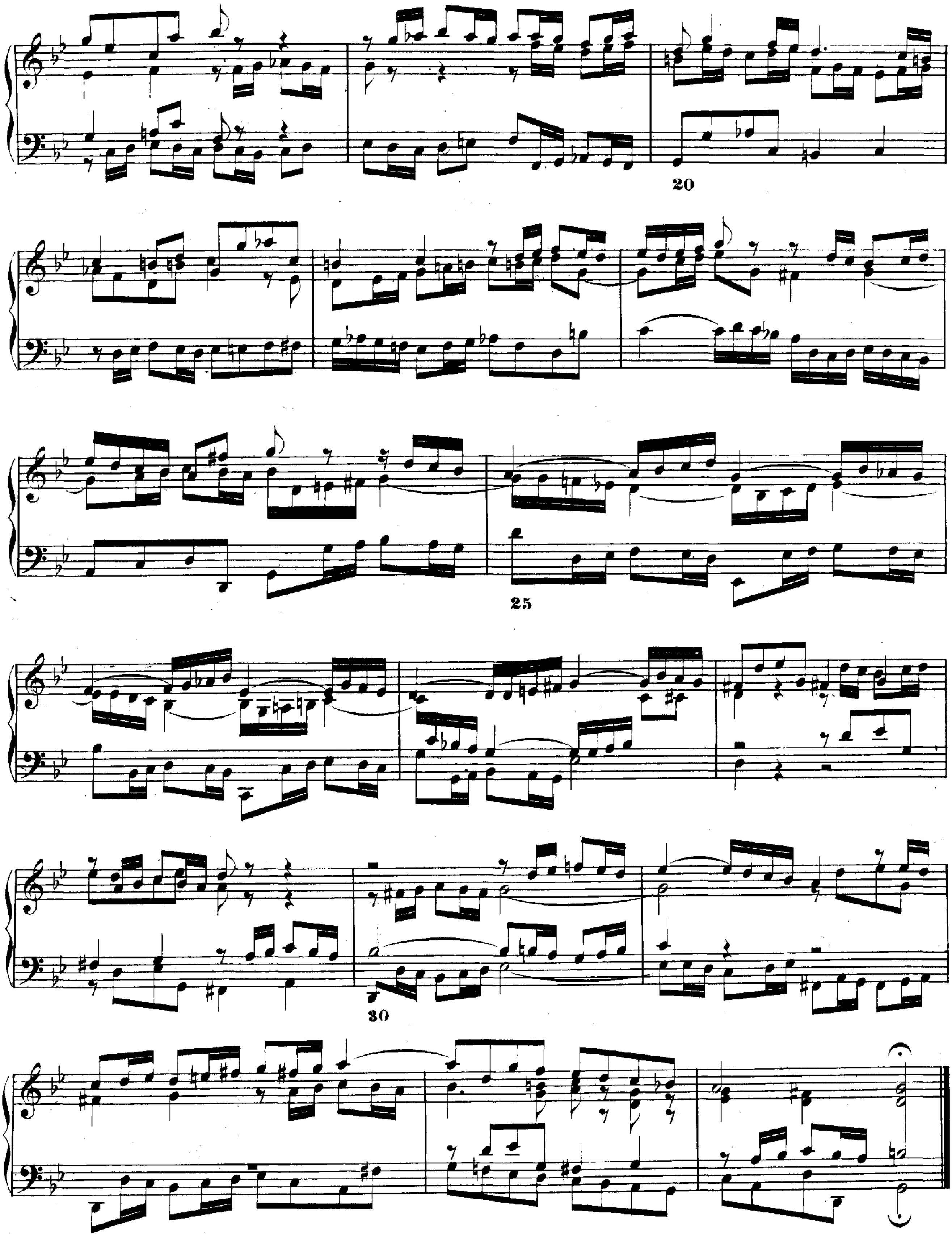
# PRAELUDIUM XVI.



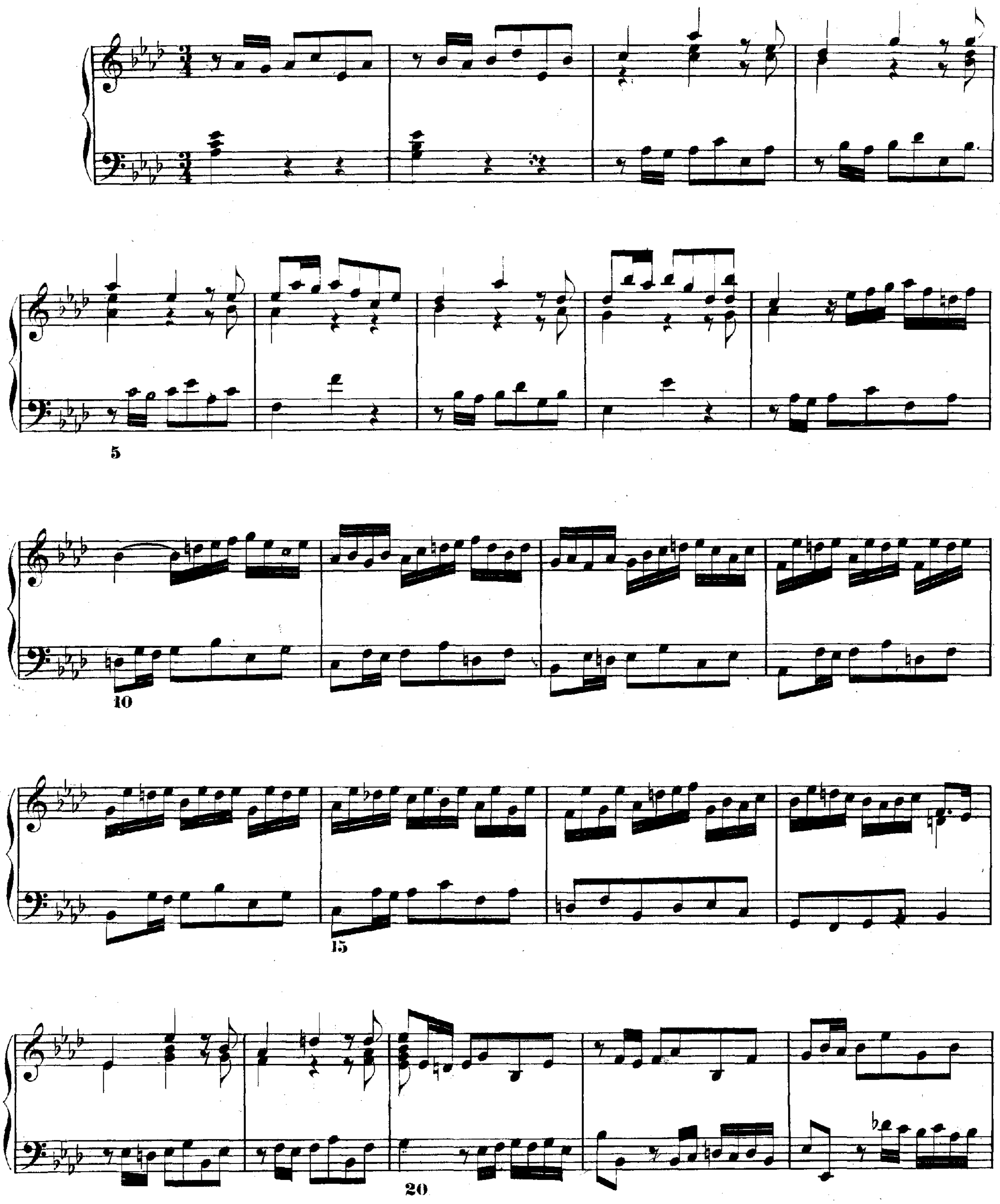
# FUGA XVI.

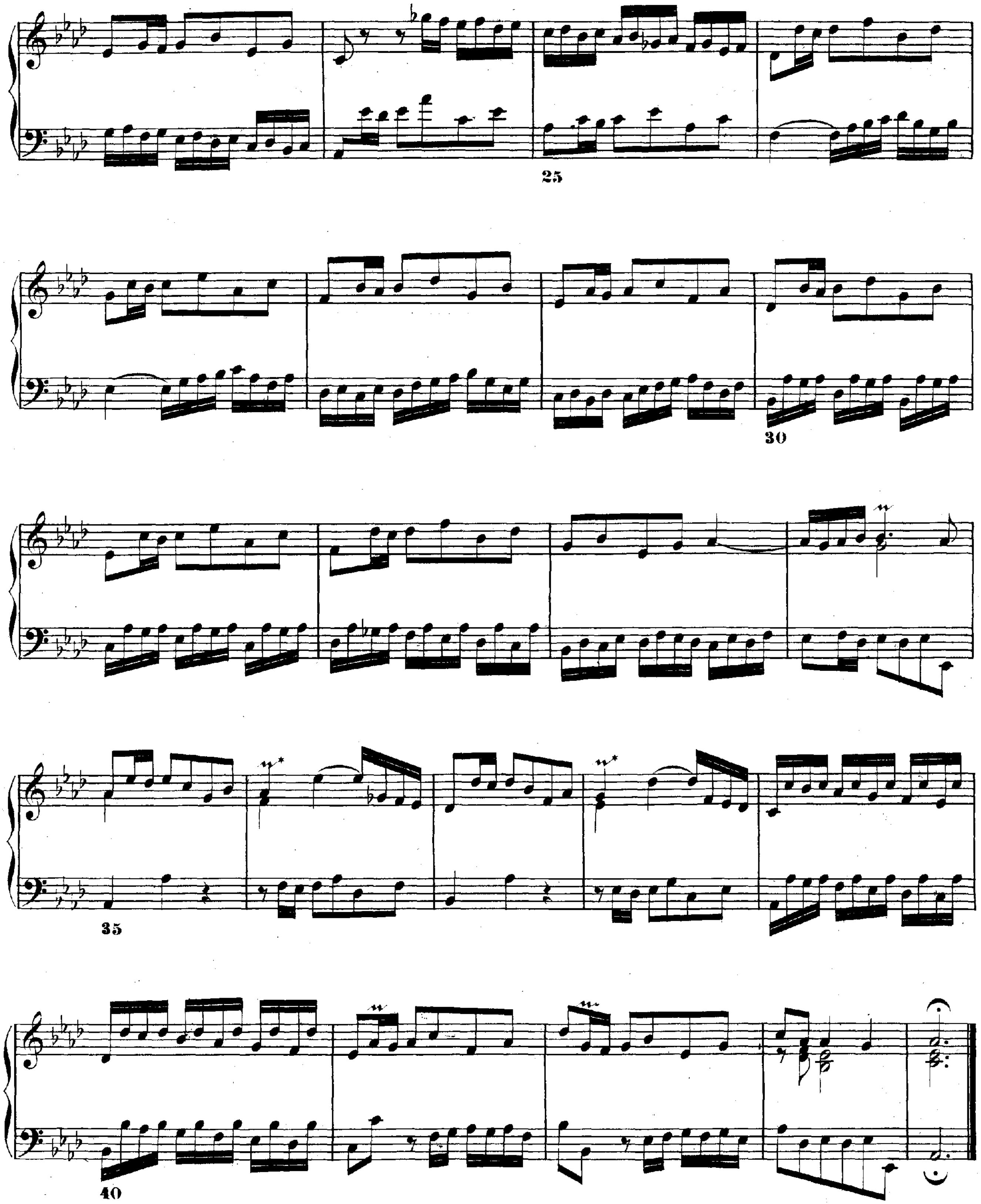
**a 4.**



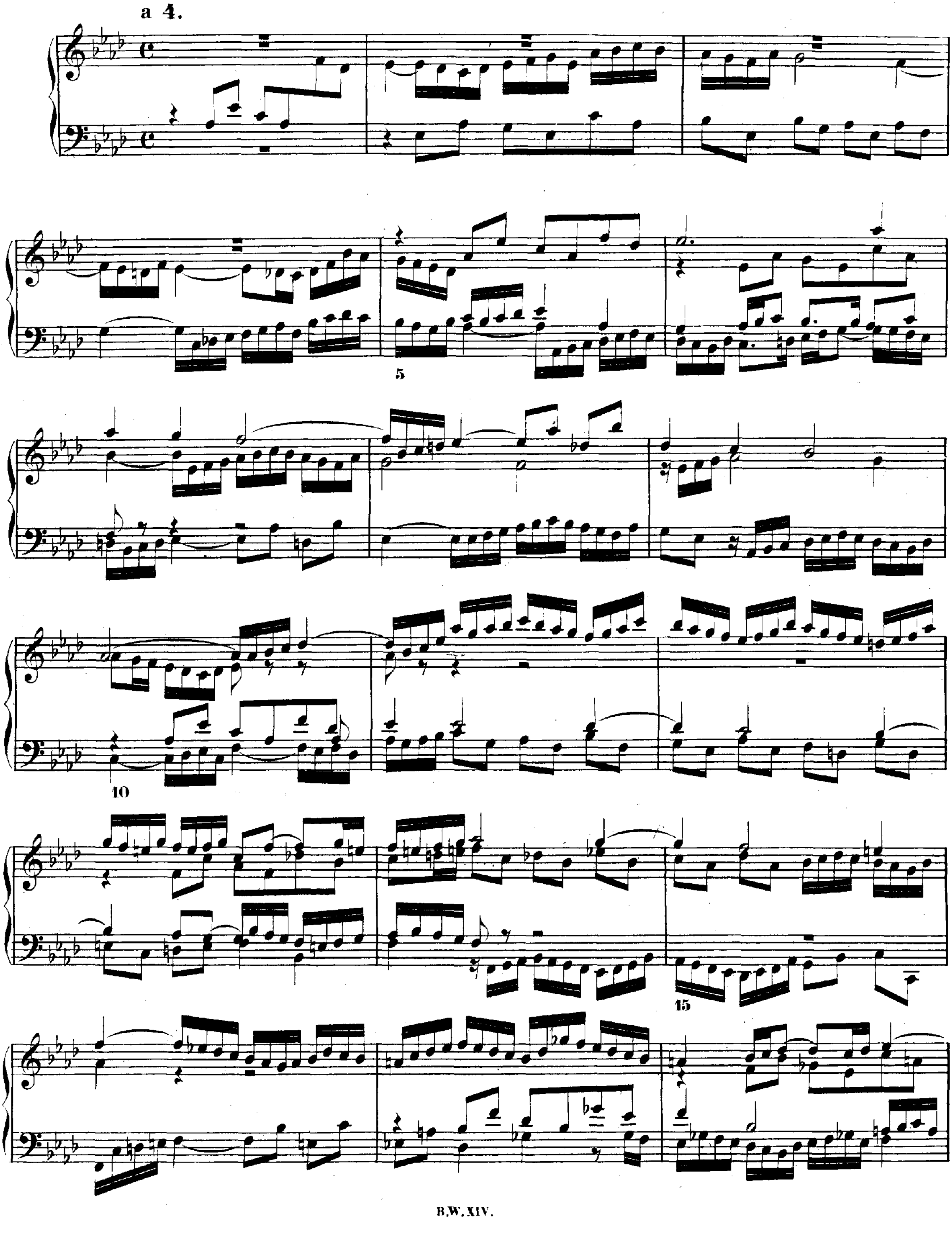

20
25
30

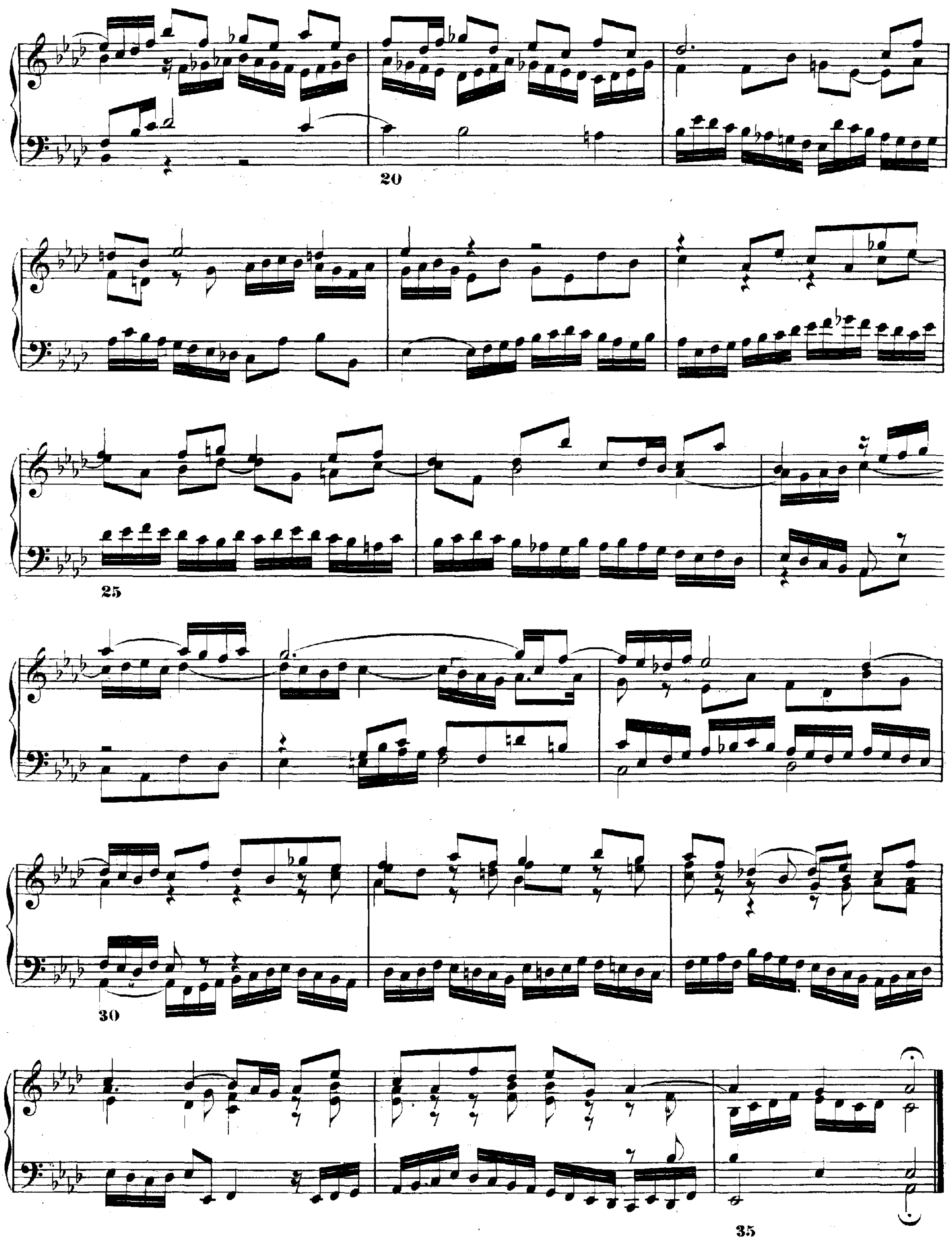
# PRAELUDIUM XVII.



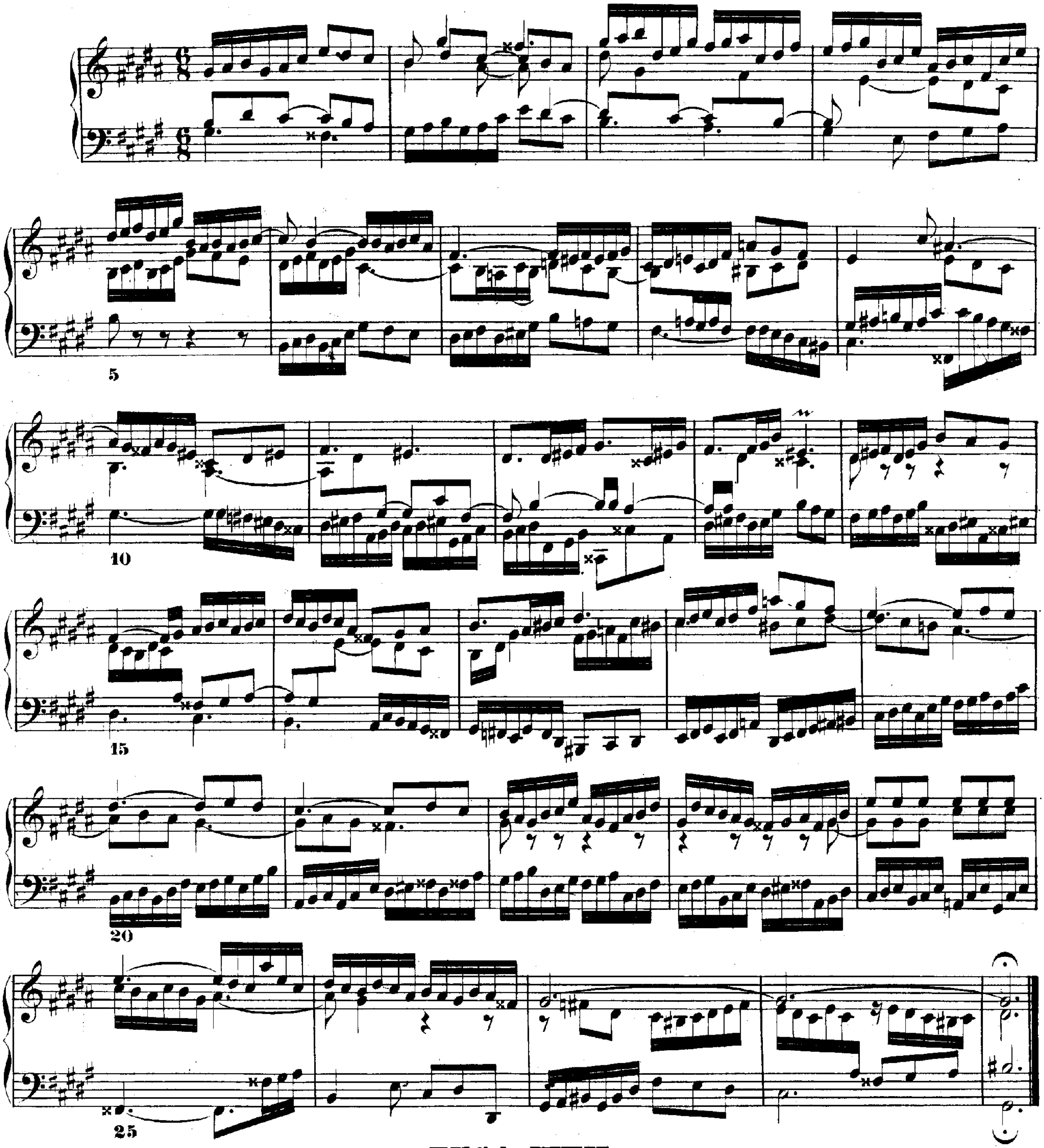

25
30
35
40

# FUGA XVII.



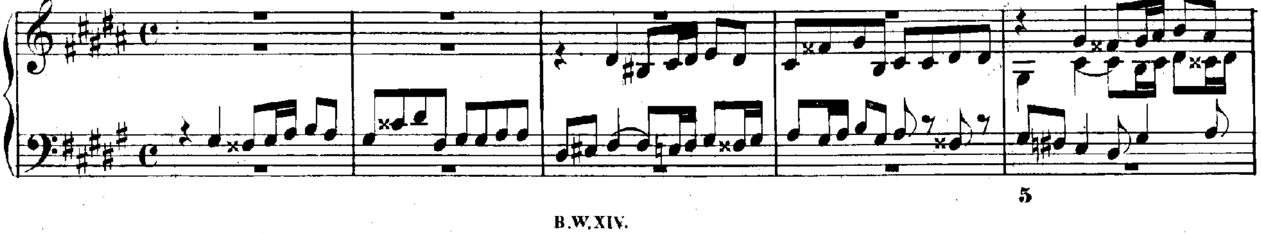

20
25
30
35

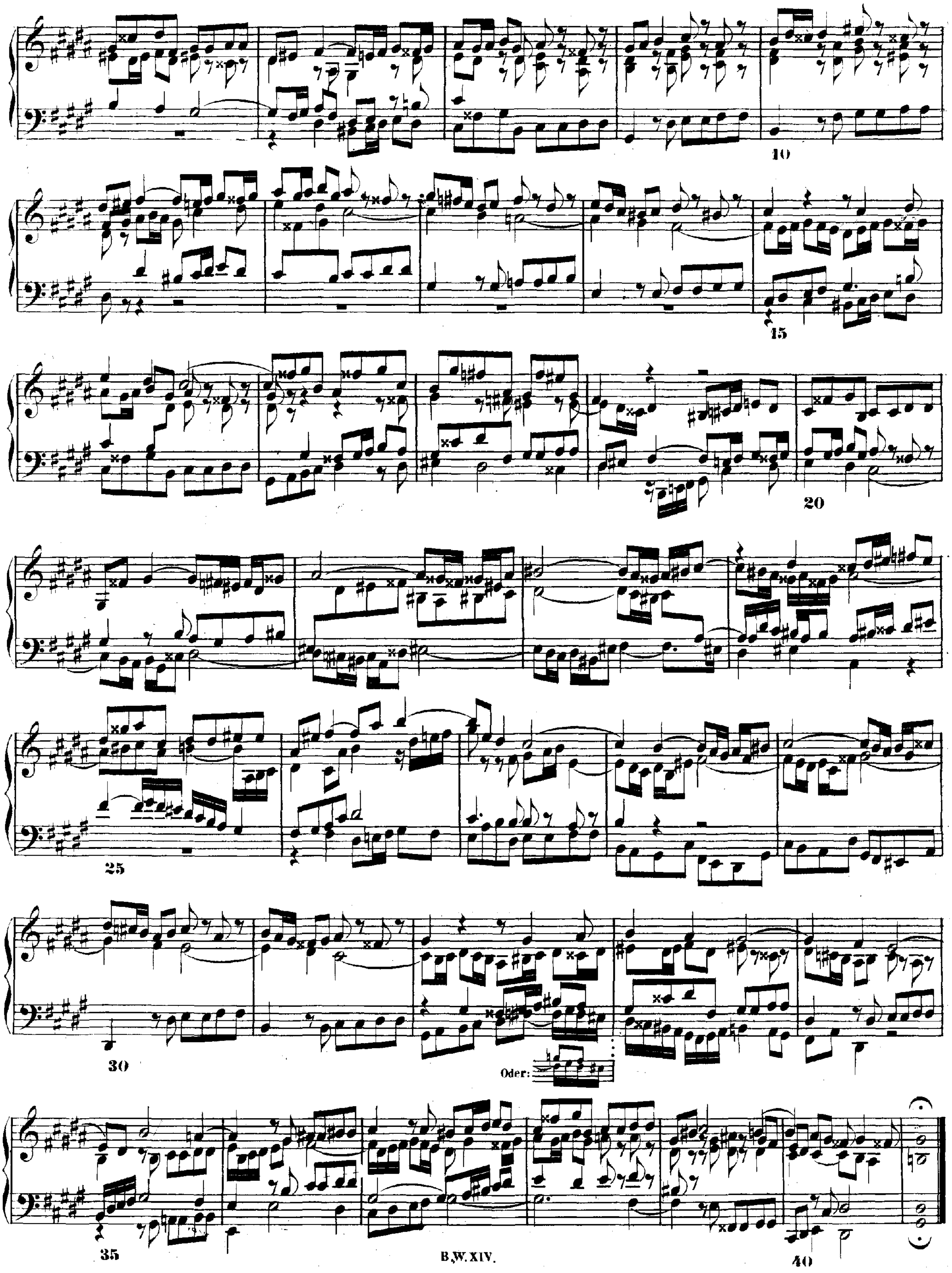
# PRAELUDIUM XVIII.



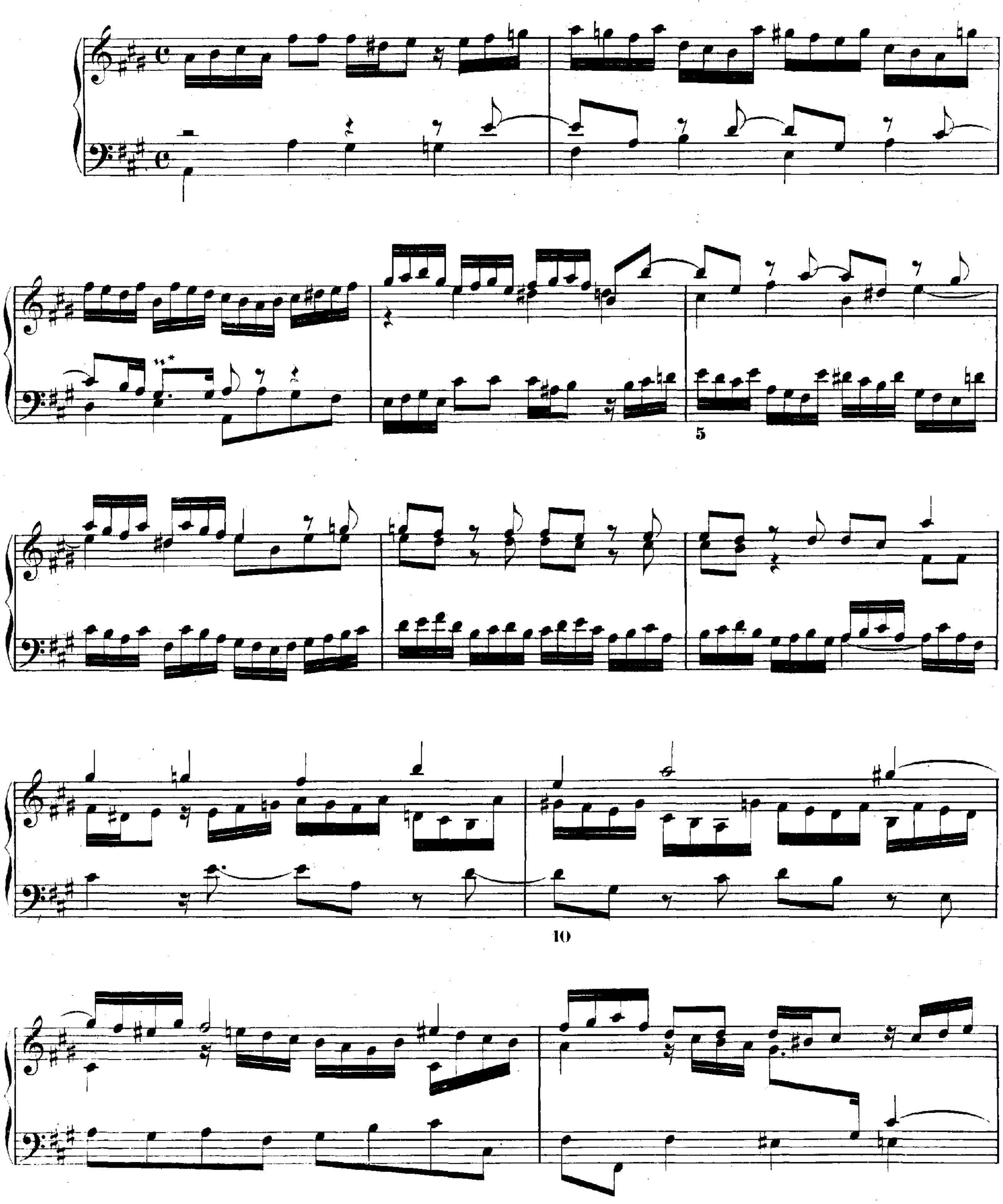

# FUGA XVIII.

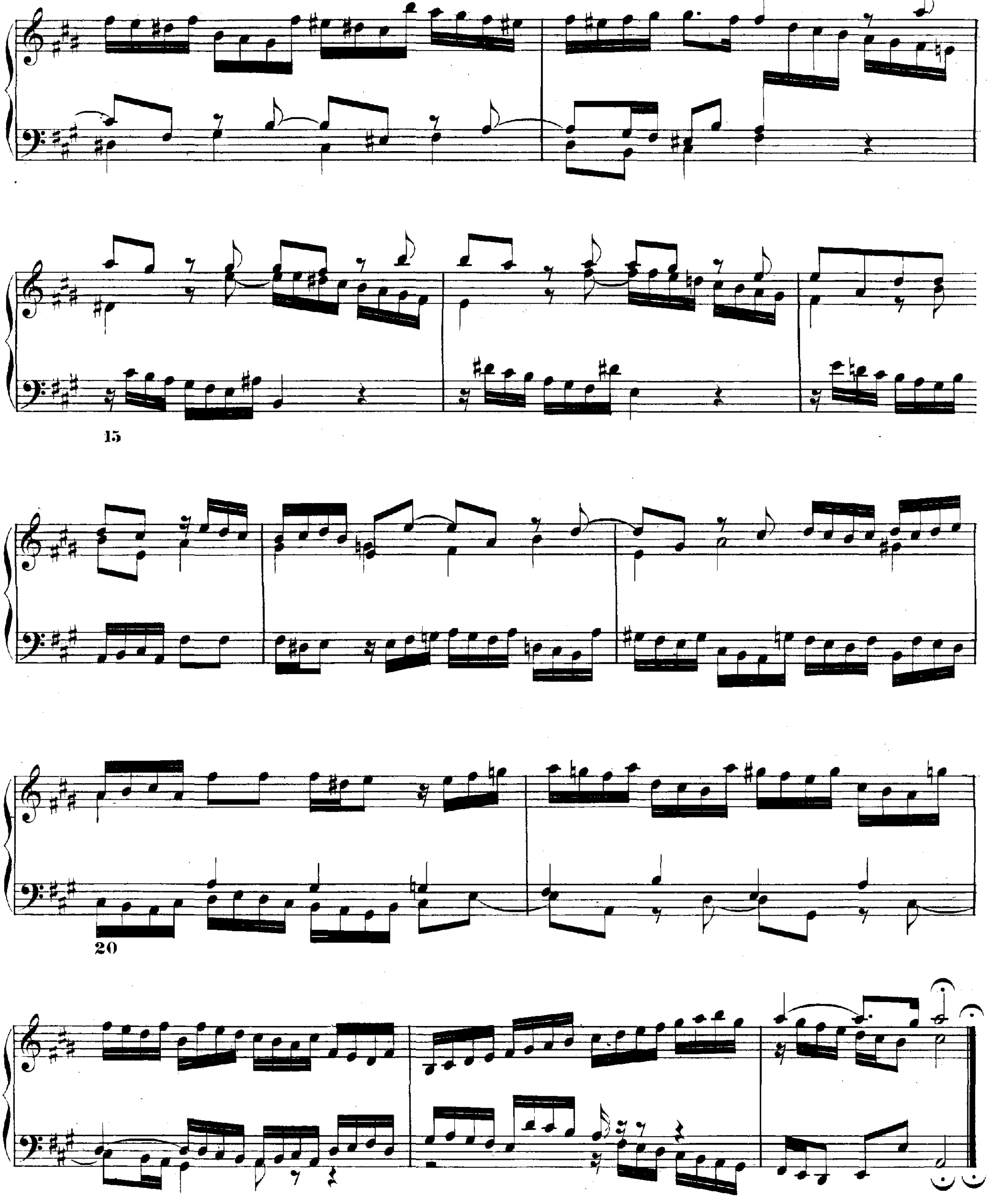
a 4.




Oder:

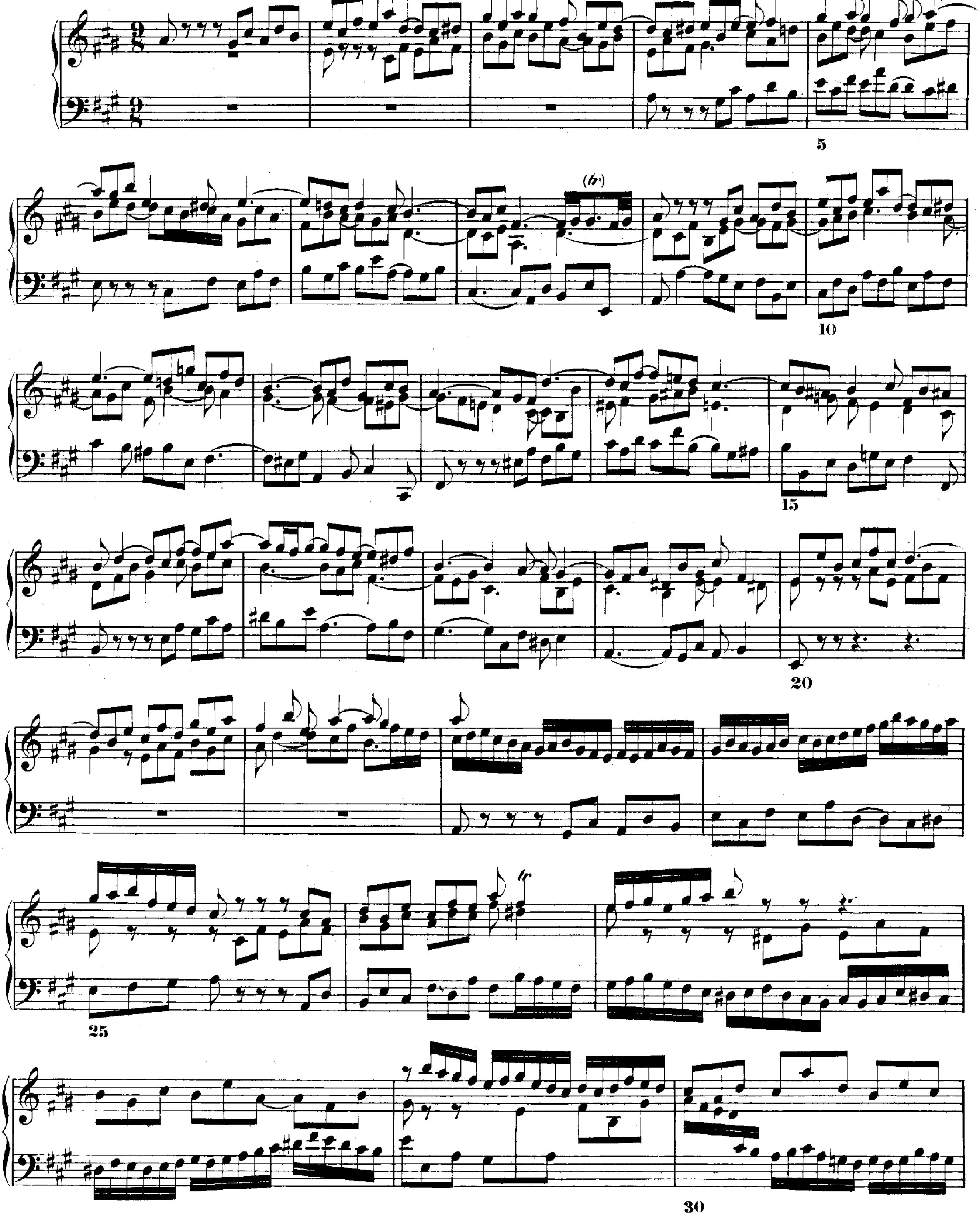
# PRAELUDIUM XIX.

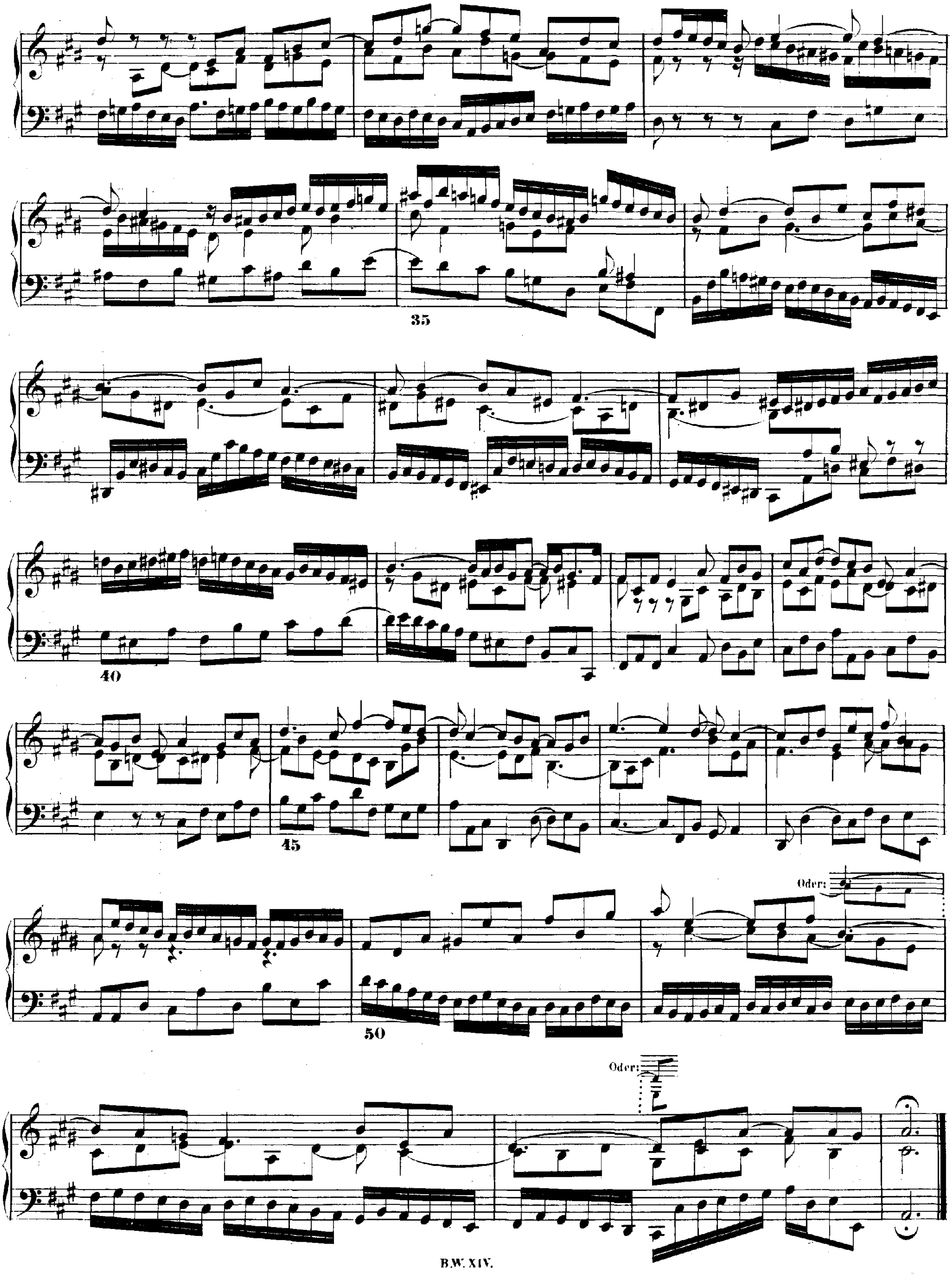



15
20

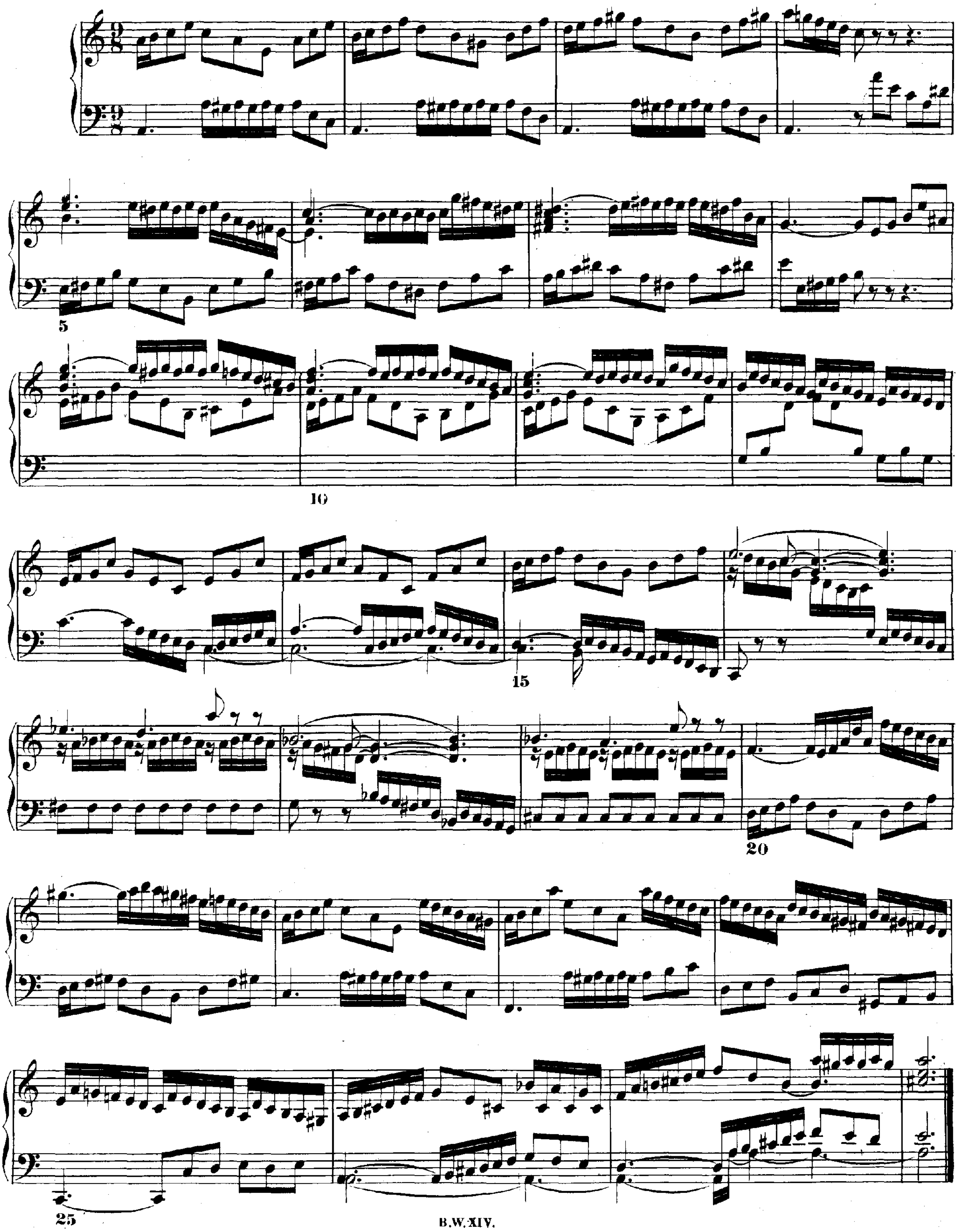
# FUGA XIX.

a 3.

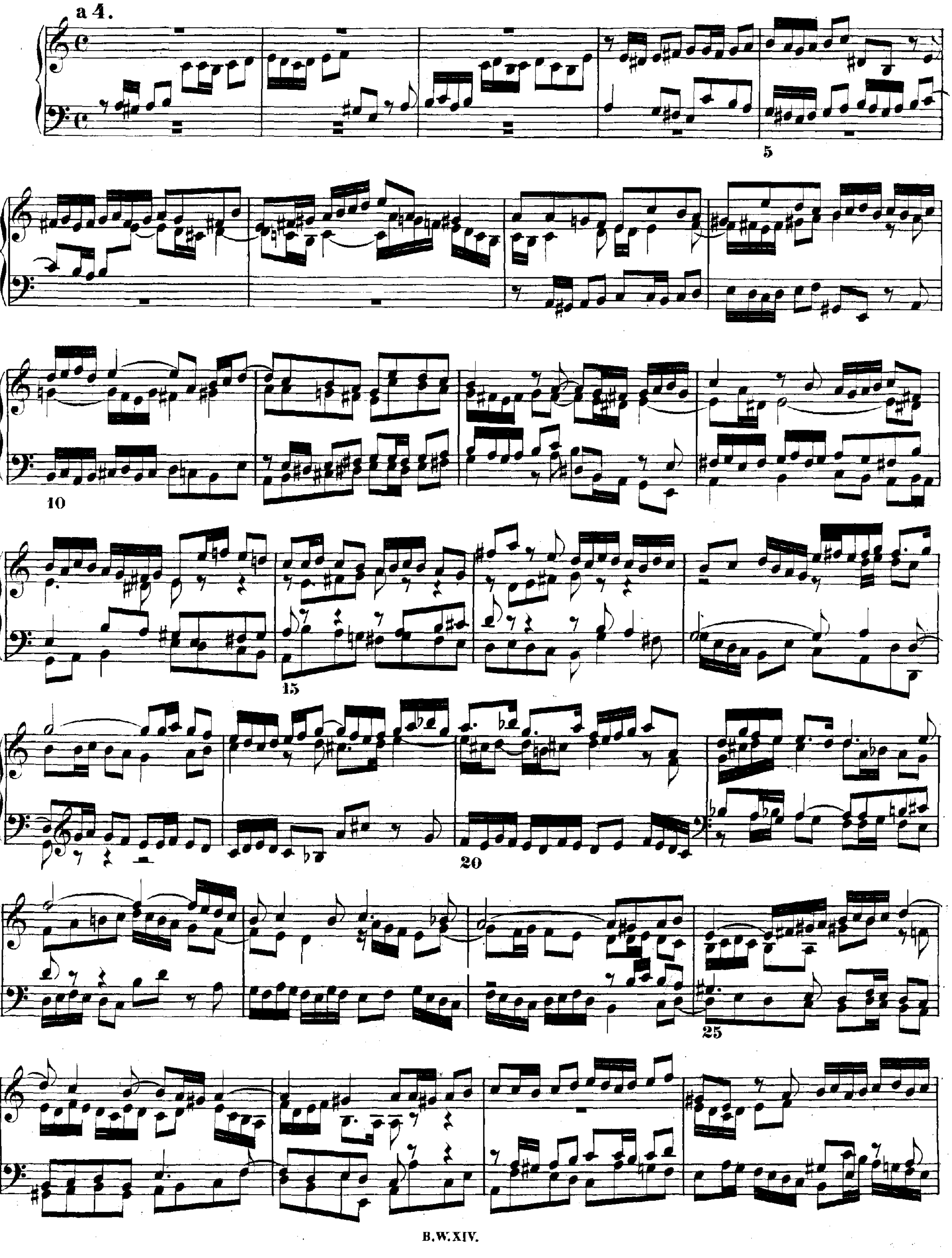


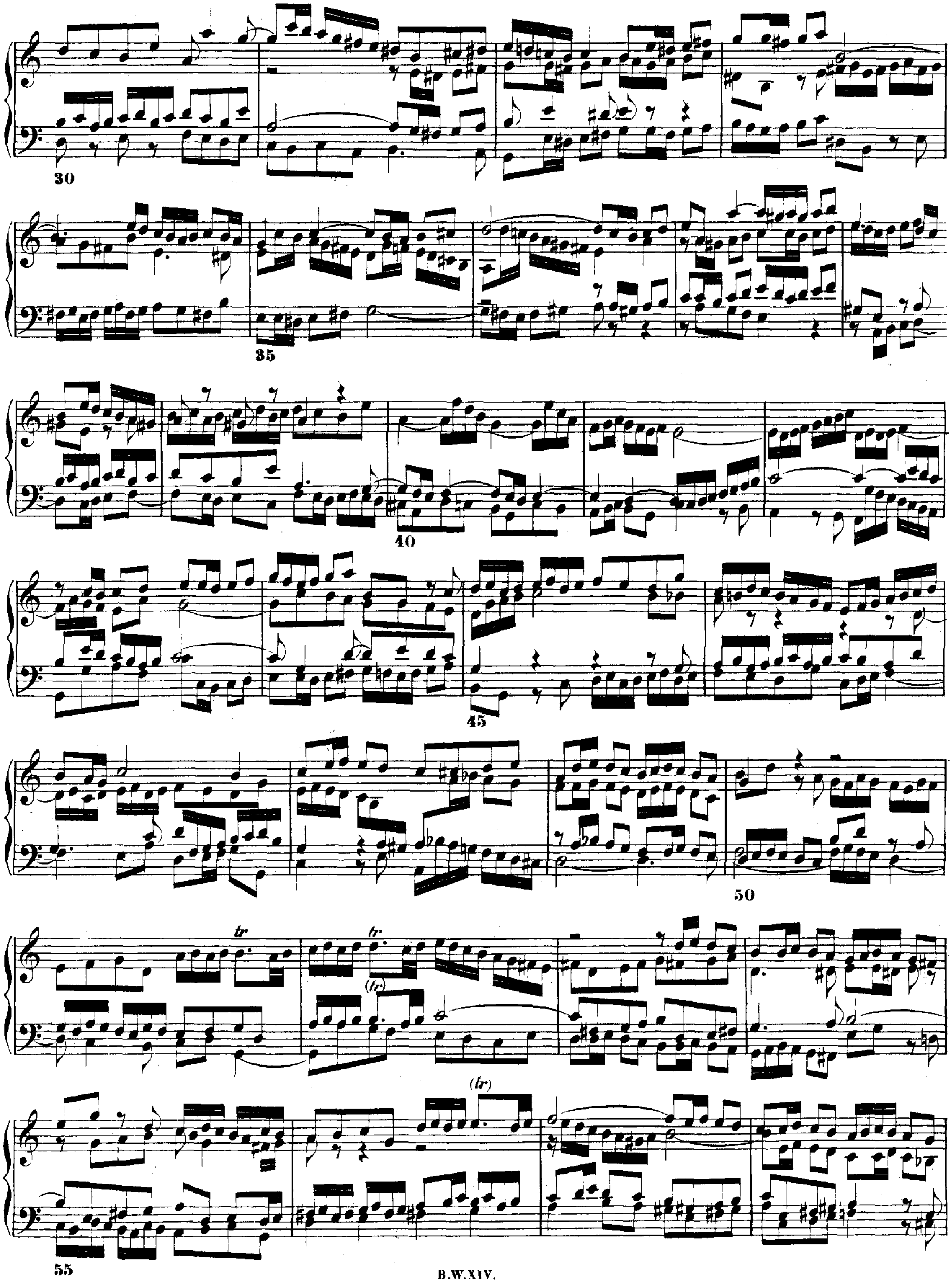

35
40
45
50
Oder:
Oder:

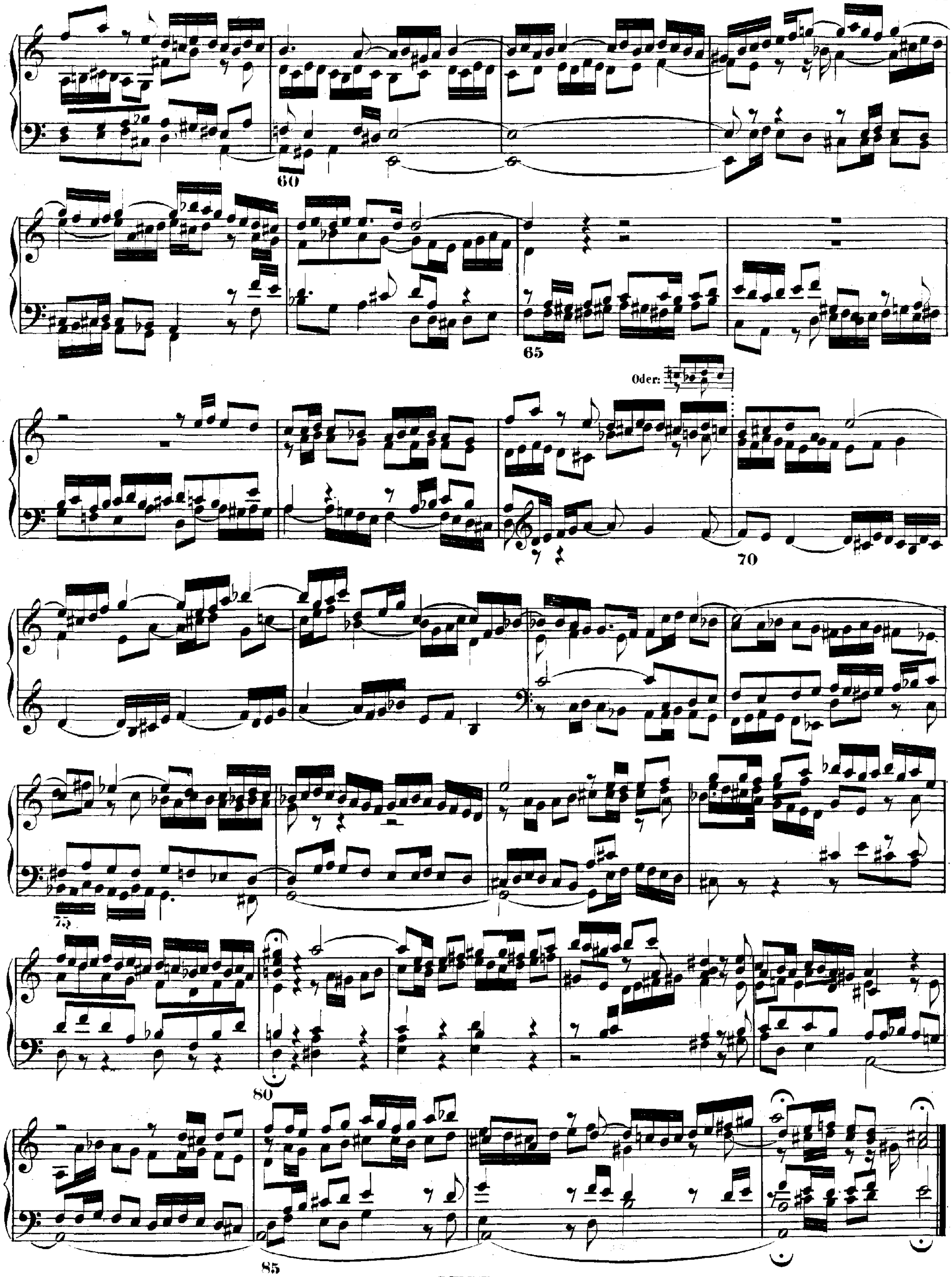
# PRAELUDIUM XX.



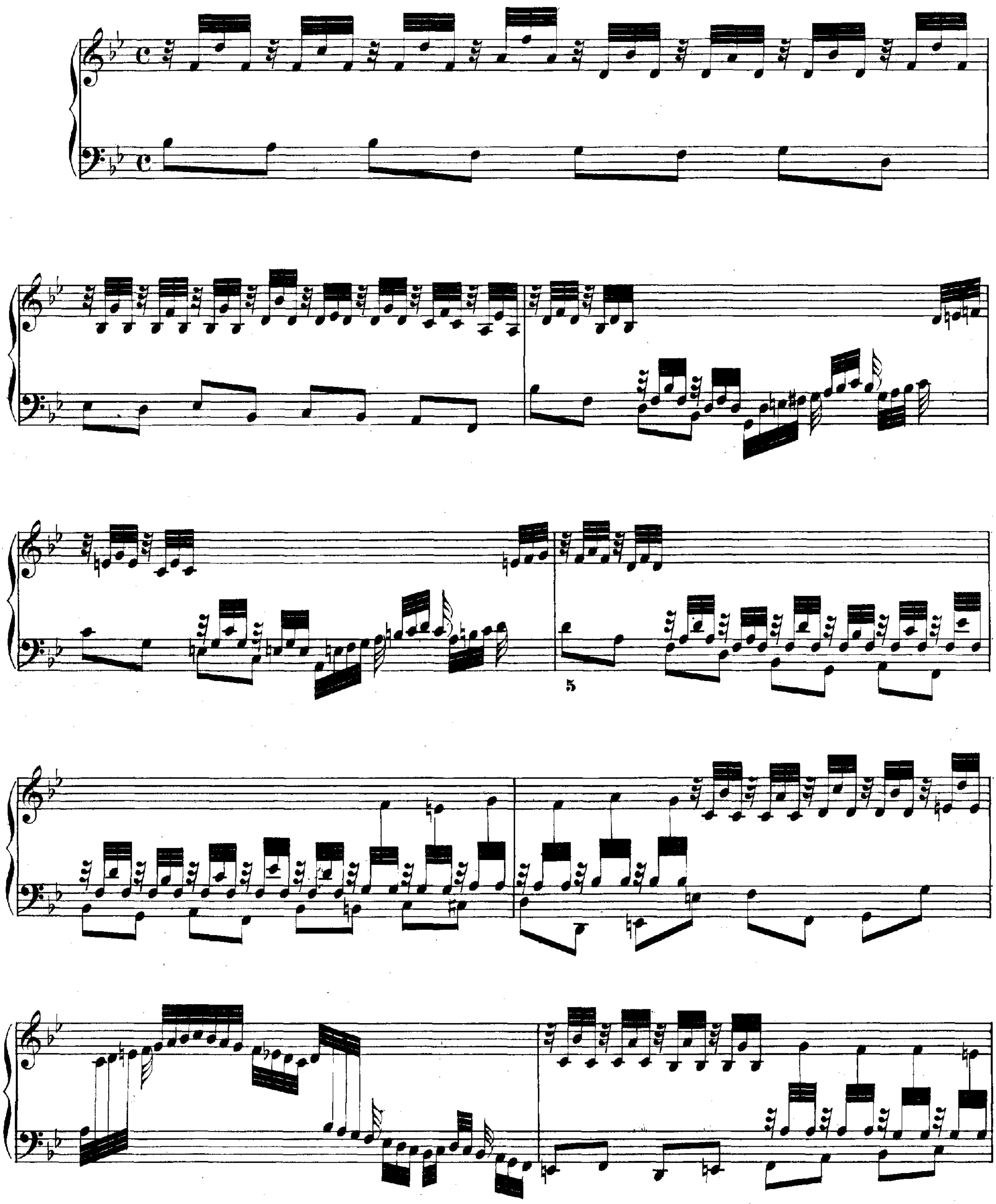
# FUGA XX.

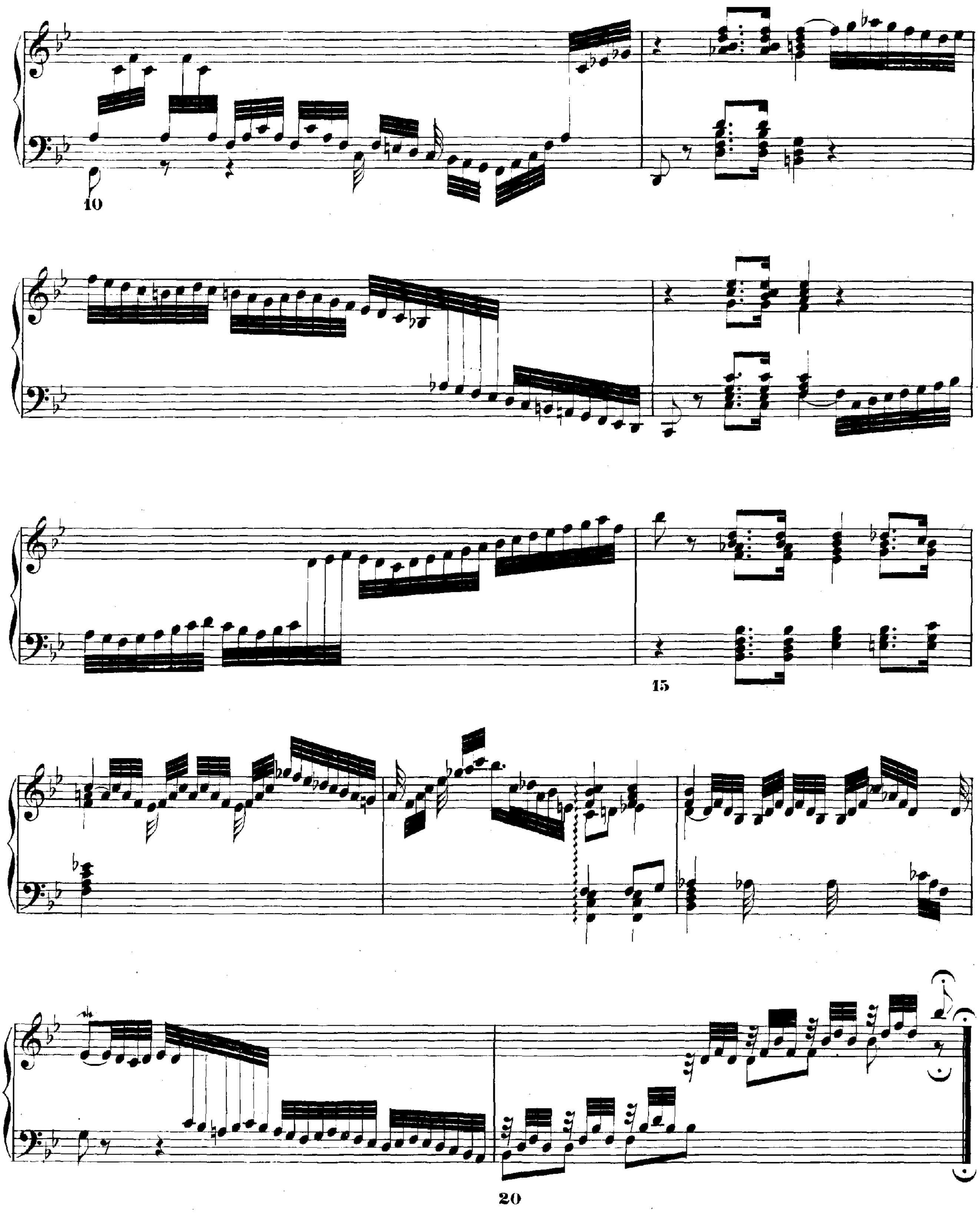





60
65
Oder:
70
75
80
85

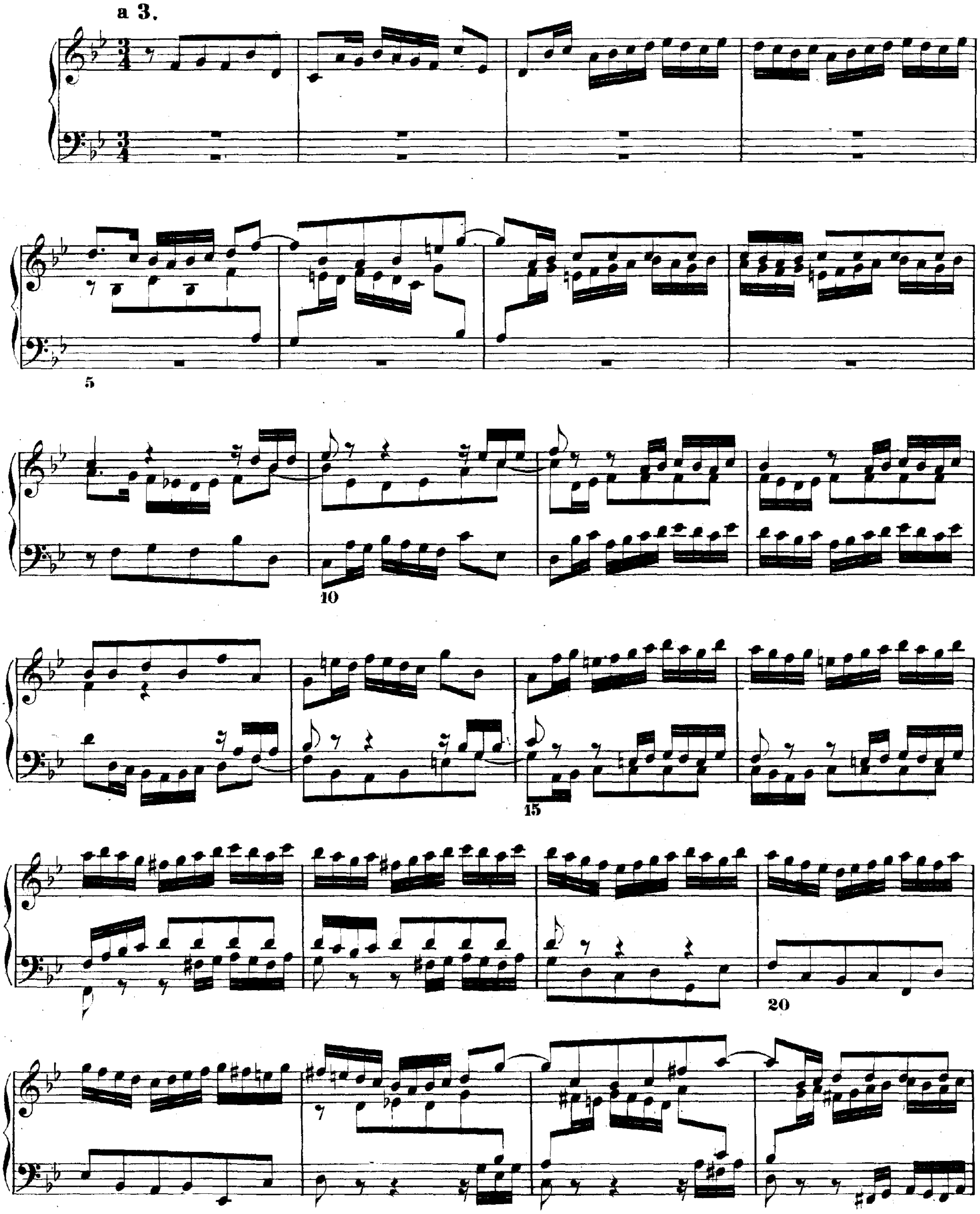
# PRAELUDIUM XXI.

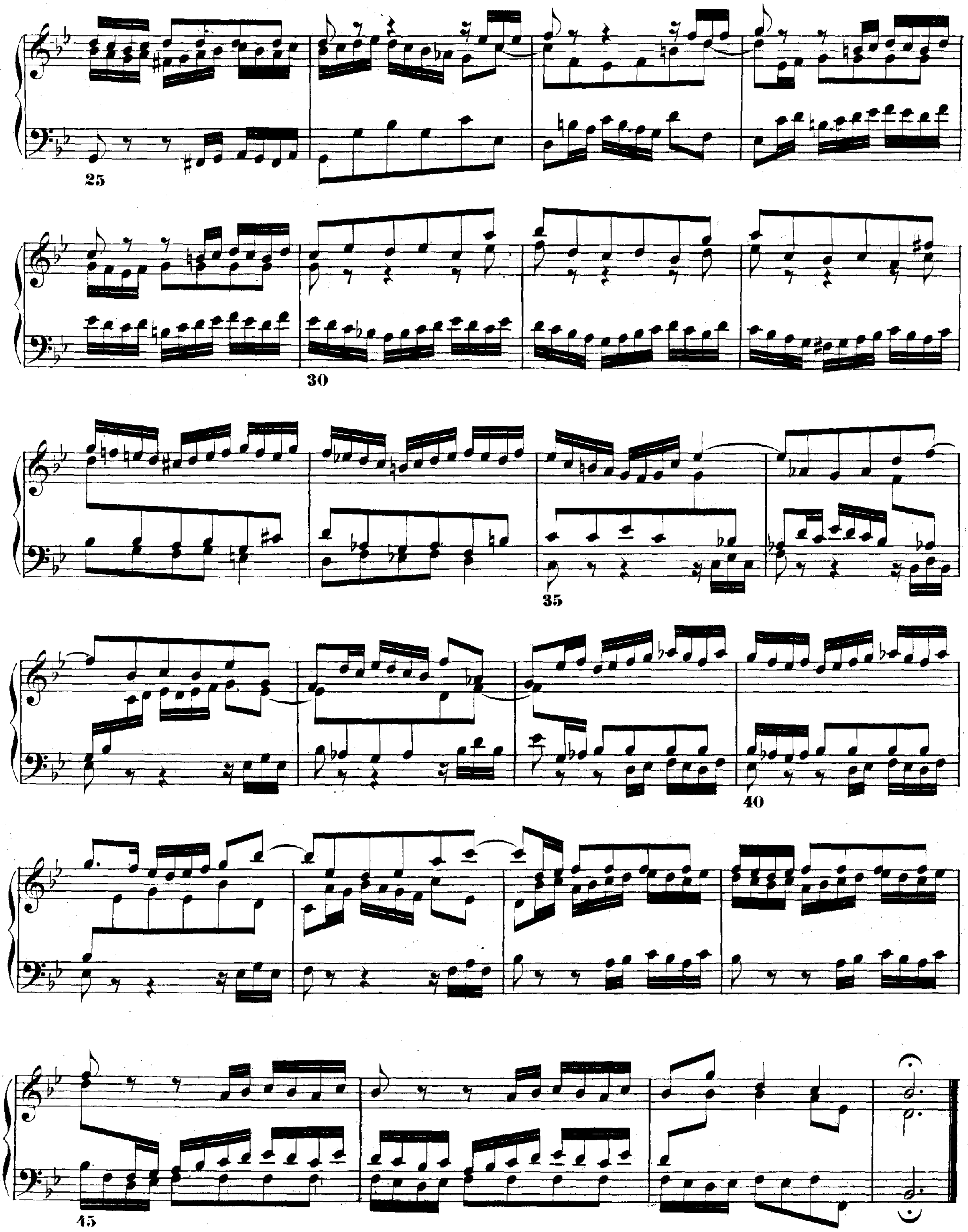



10
15
20

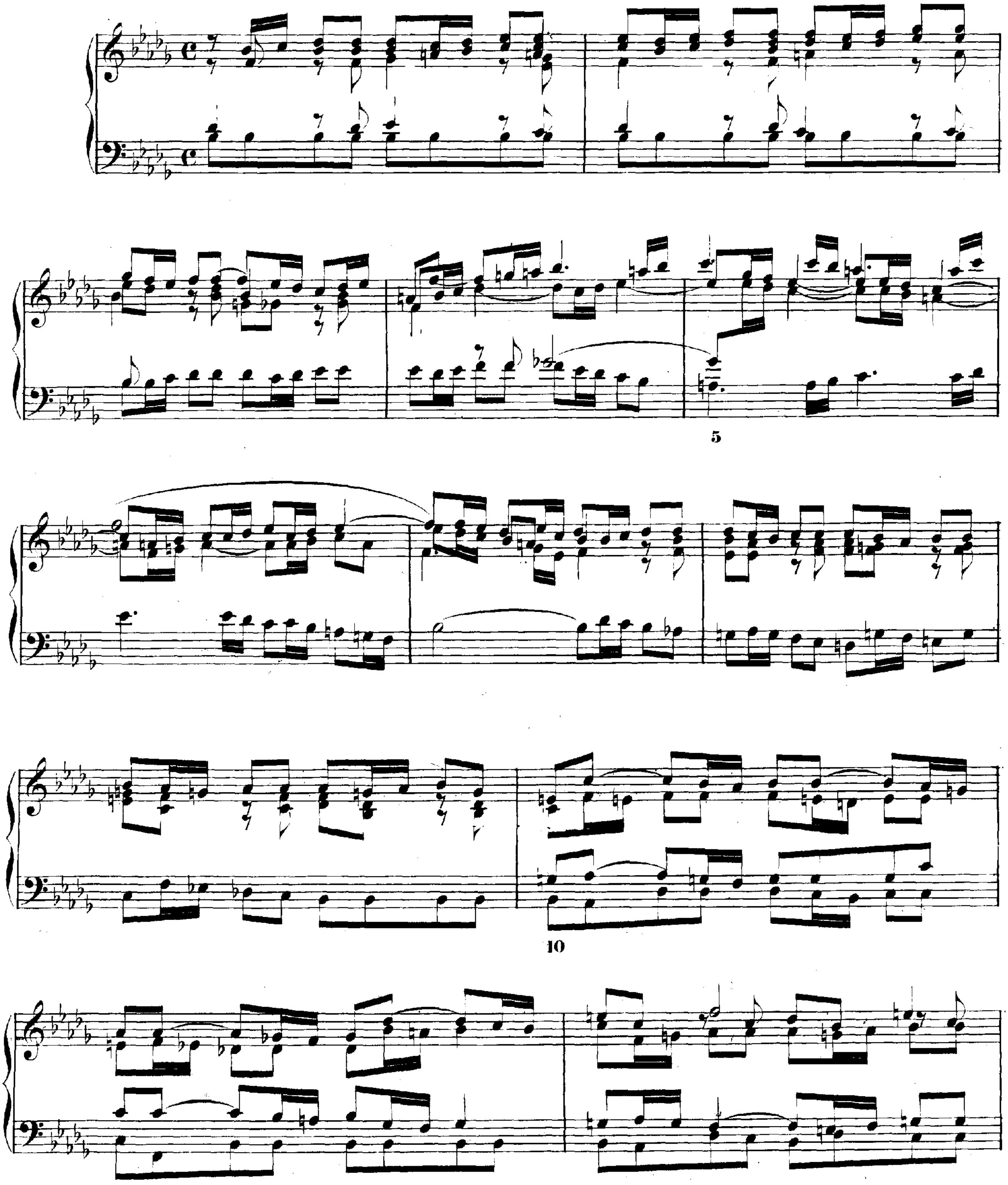
# FUGA XXI.

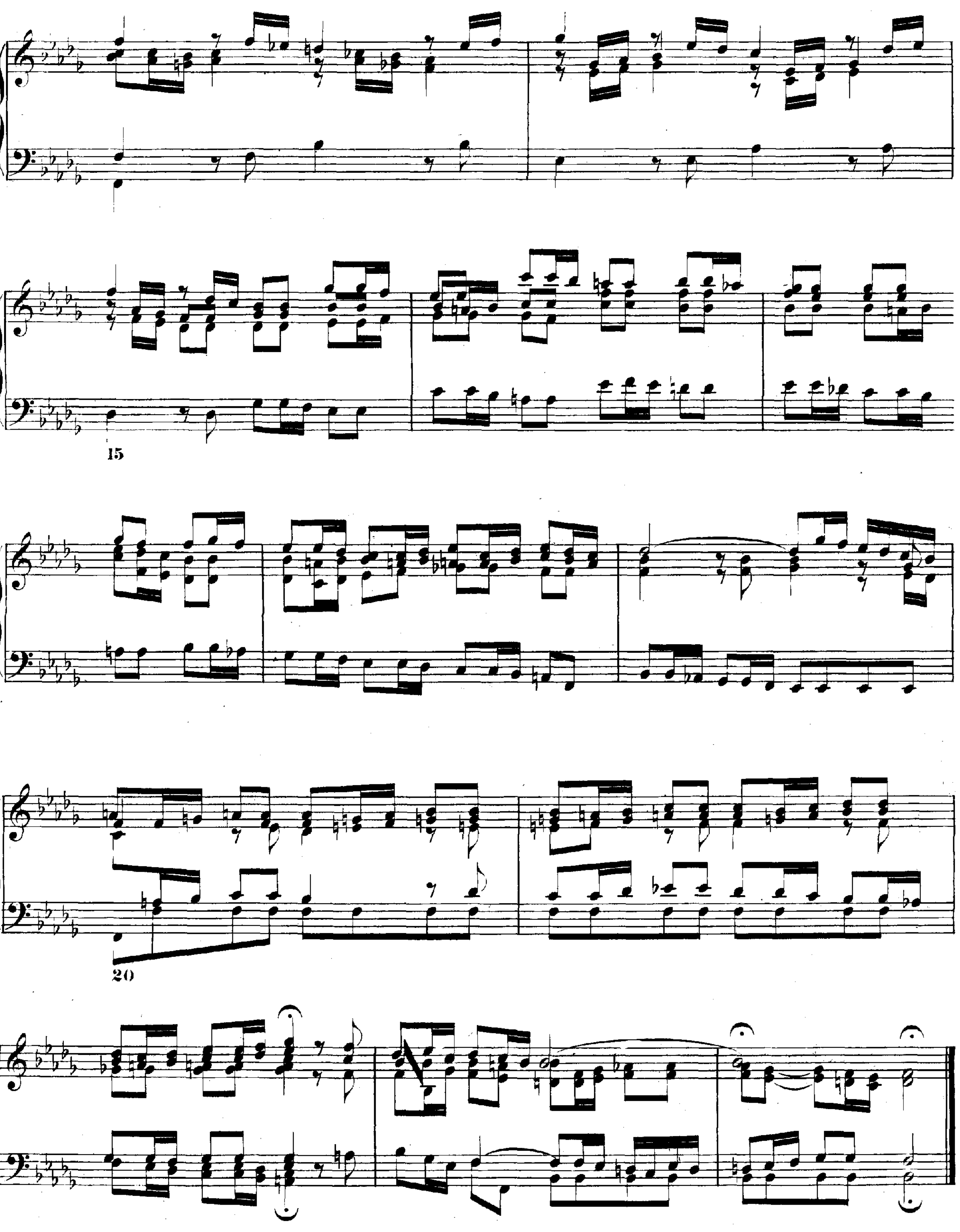
**a 3.**




25
30
35
40
45

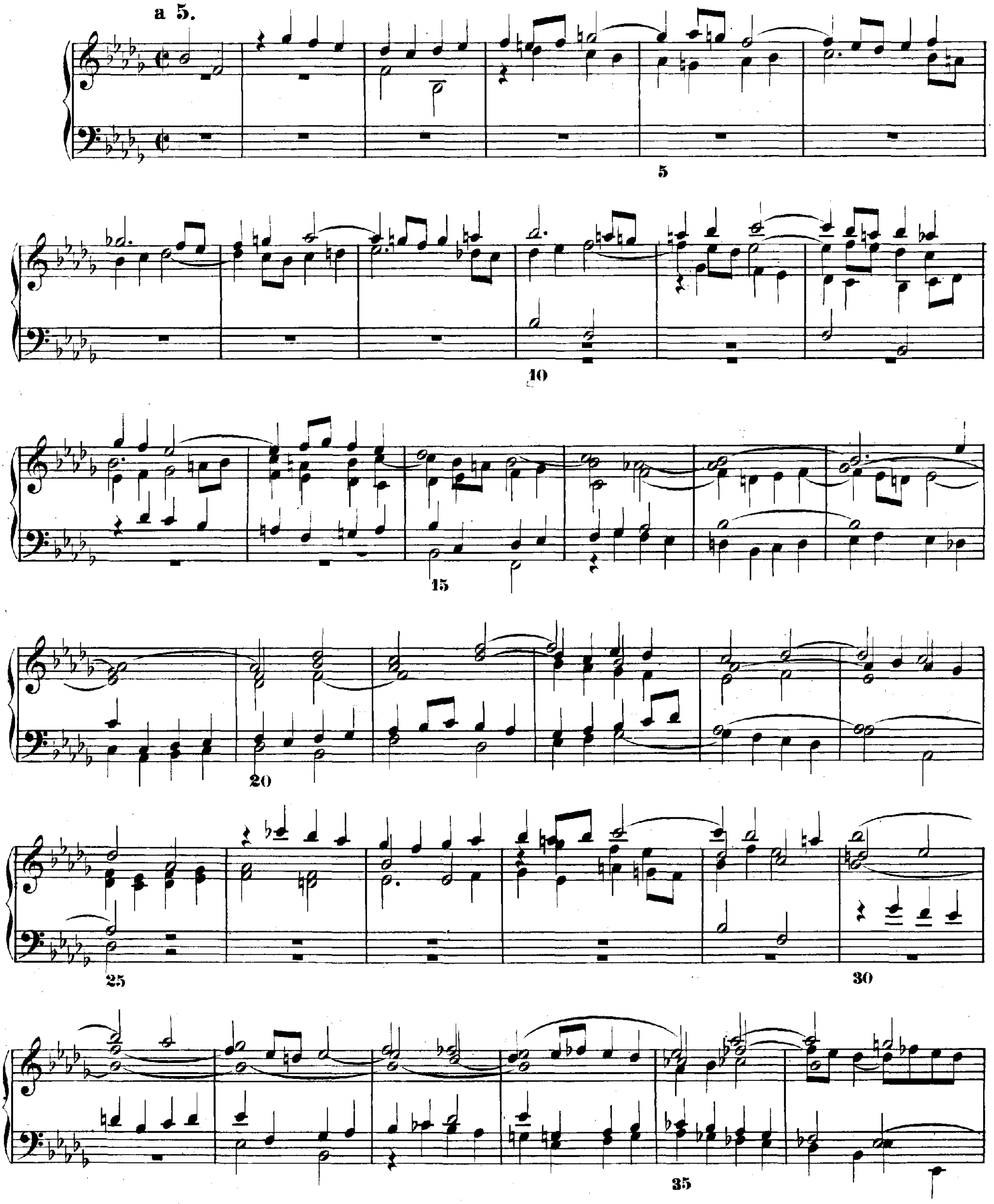
# PRAELUDIUM XXII.

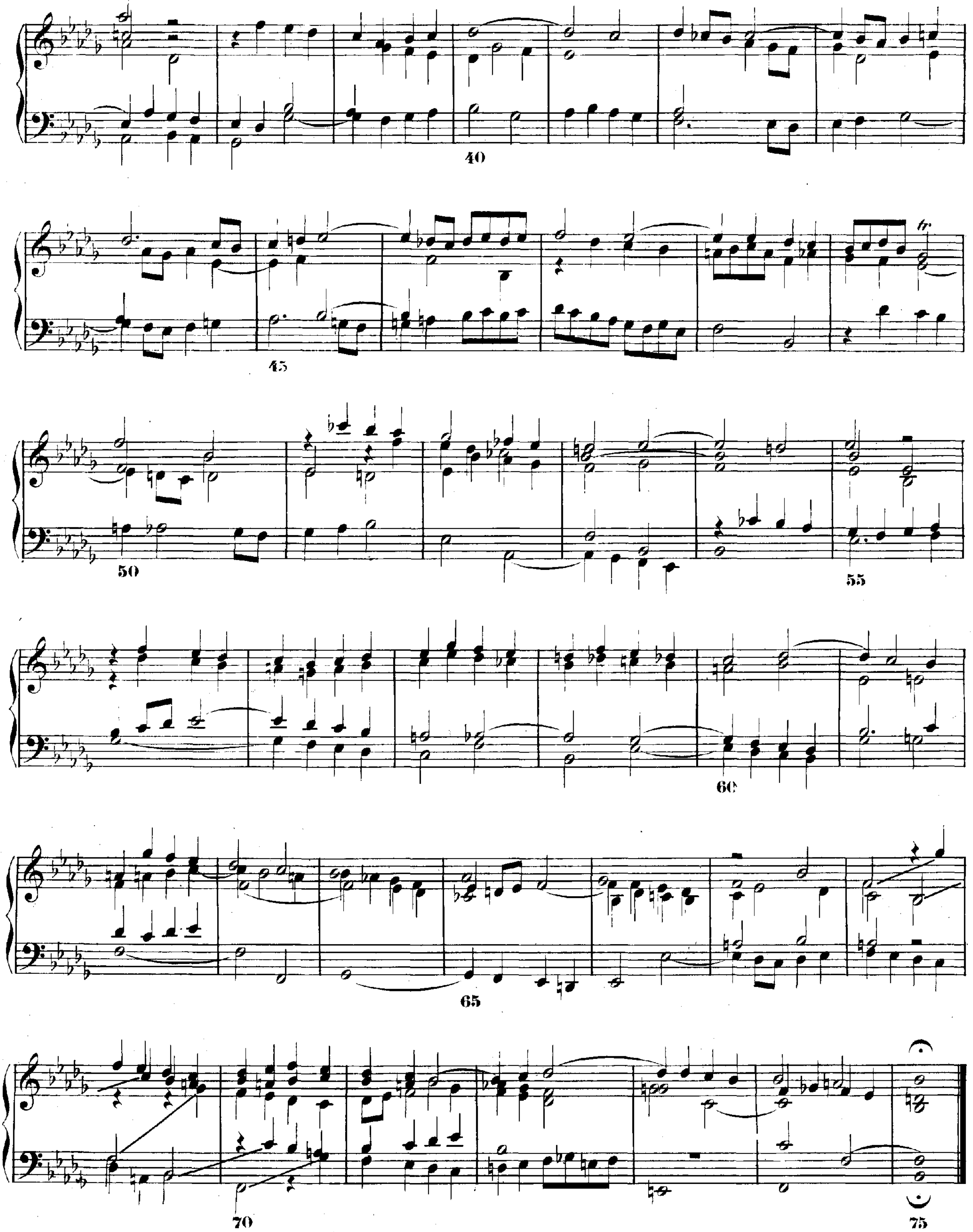



15
20

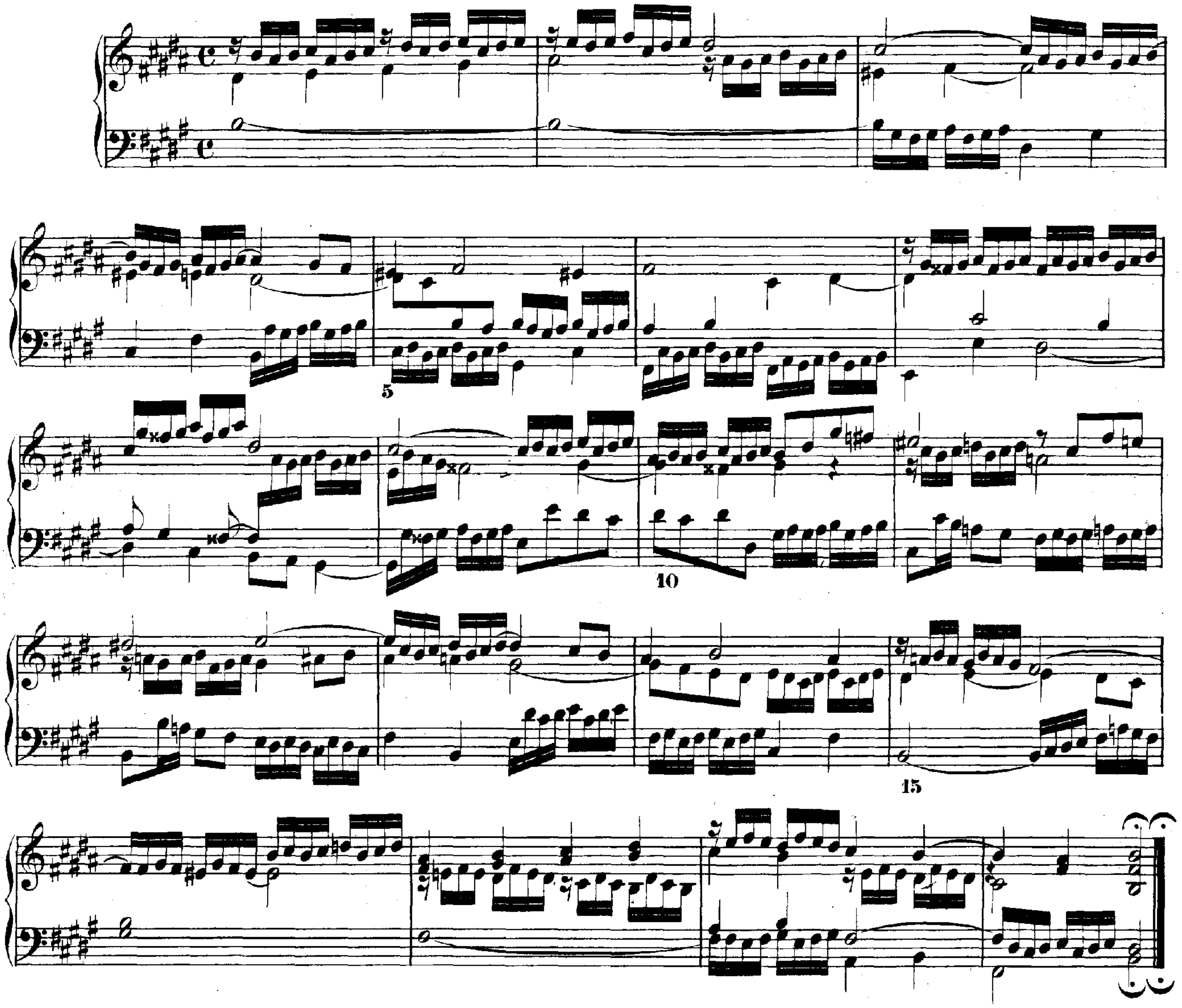
# FUGA XXII.

a 5.



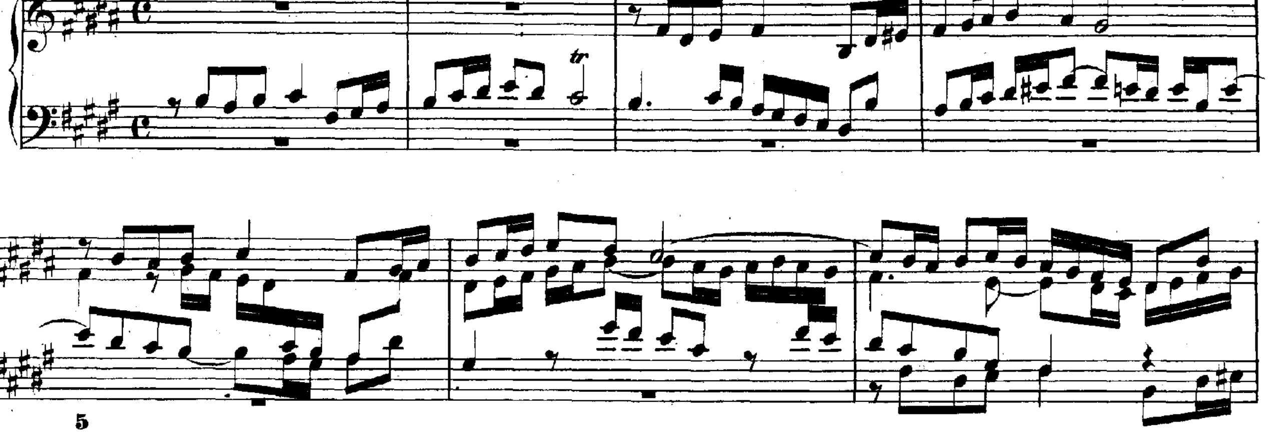

40
45
fr
50
55
60
65
70
75

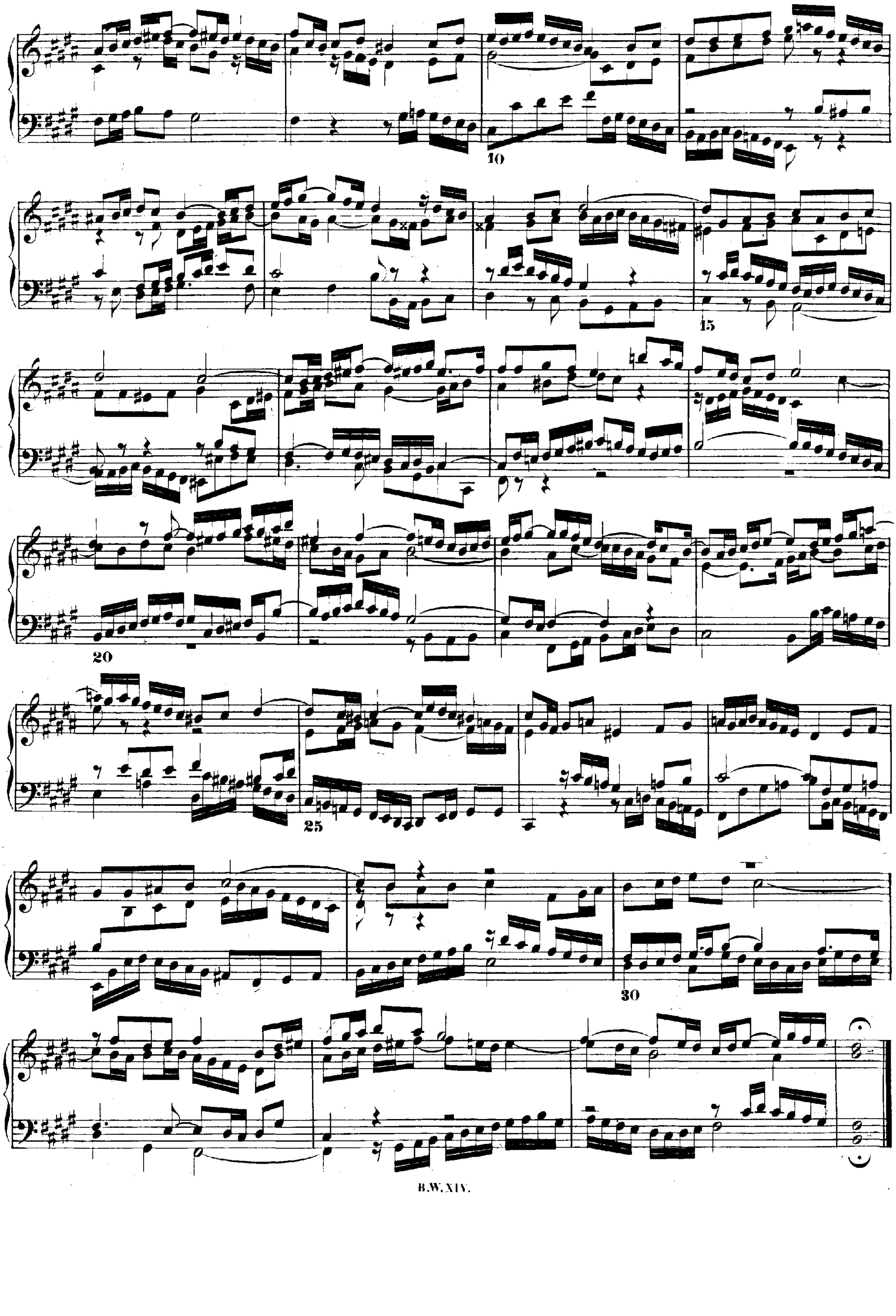
# PRAELUDIUM XXIII.



# FUGA XXIII.

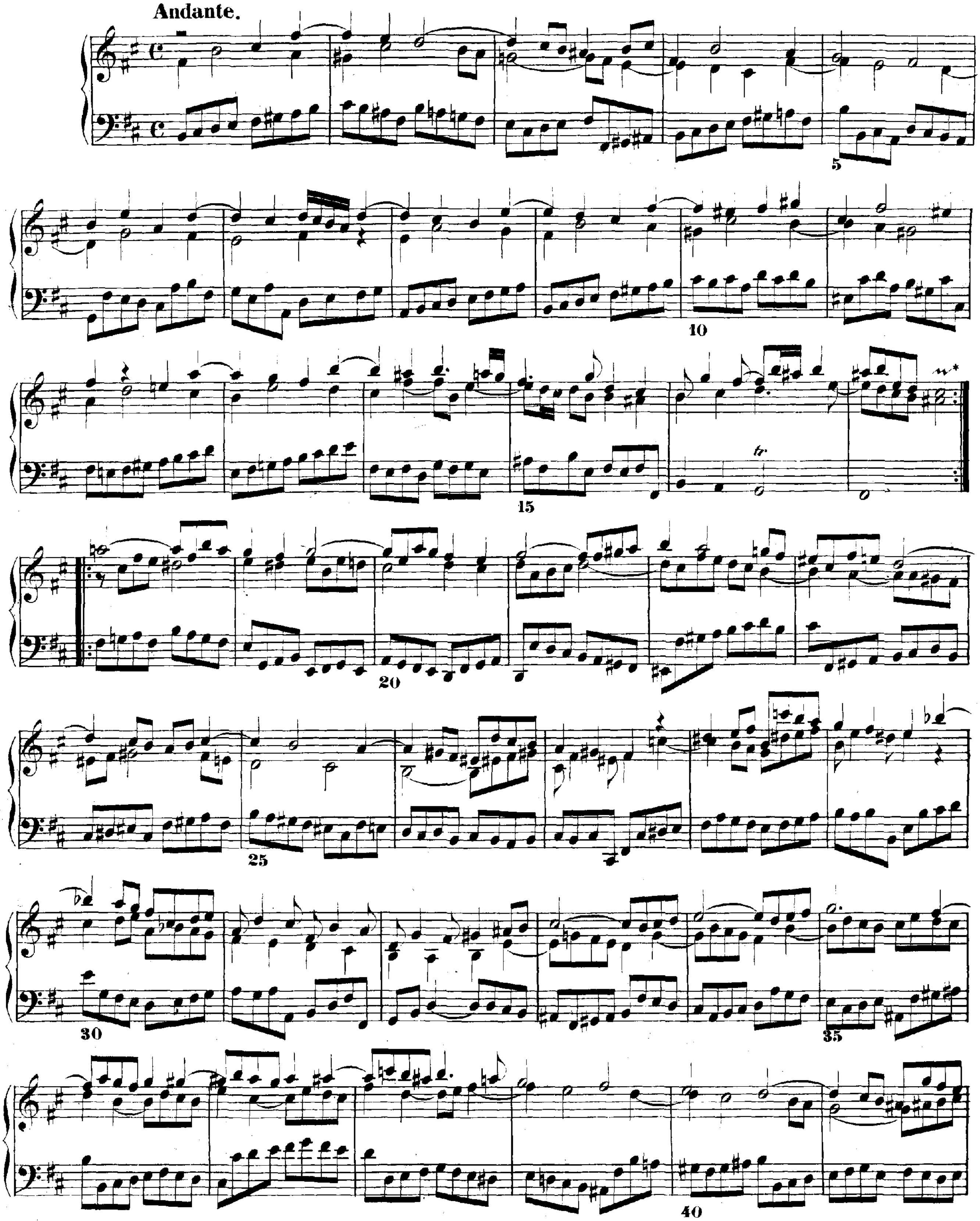
a 4.

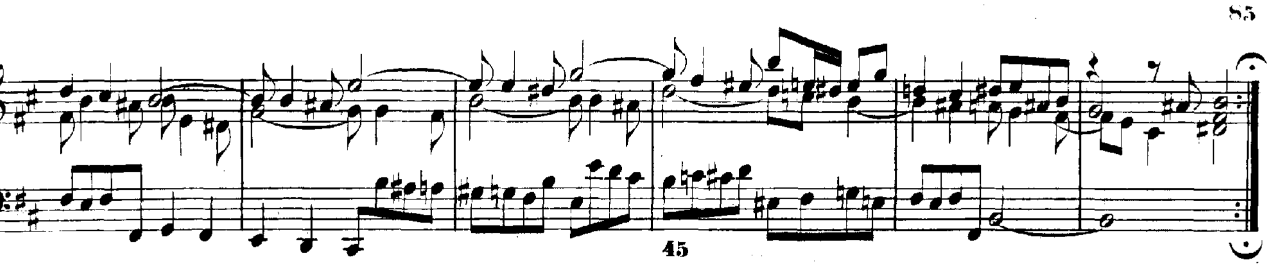



10
15
20
25
30

# PRAELUDIUM XXIV.

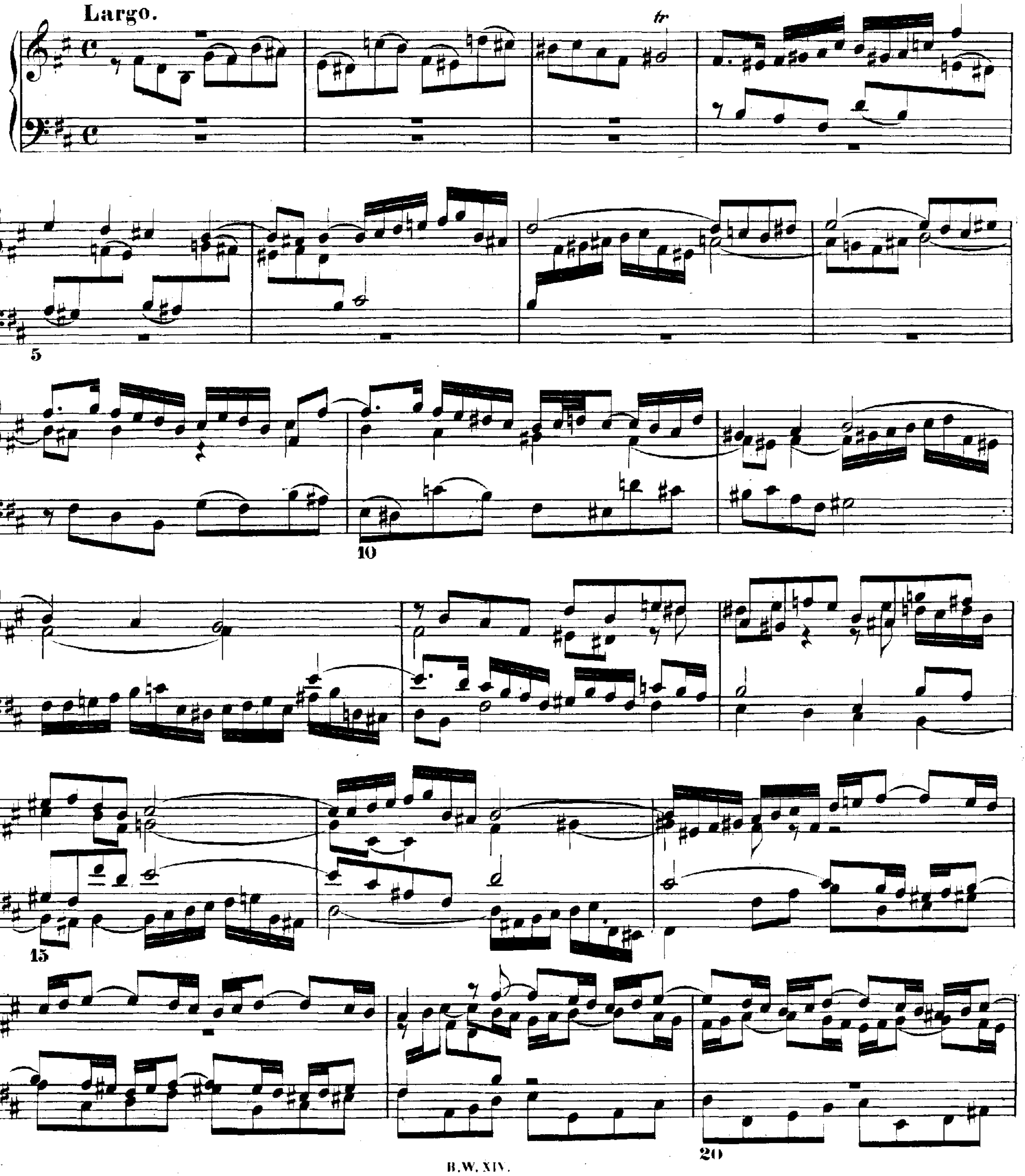
Andante.

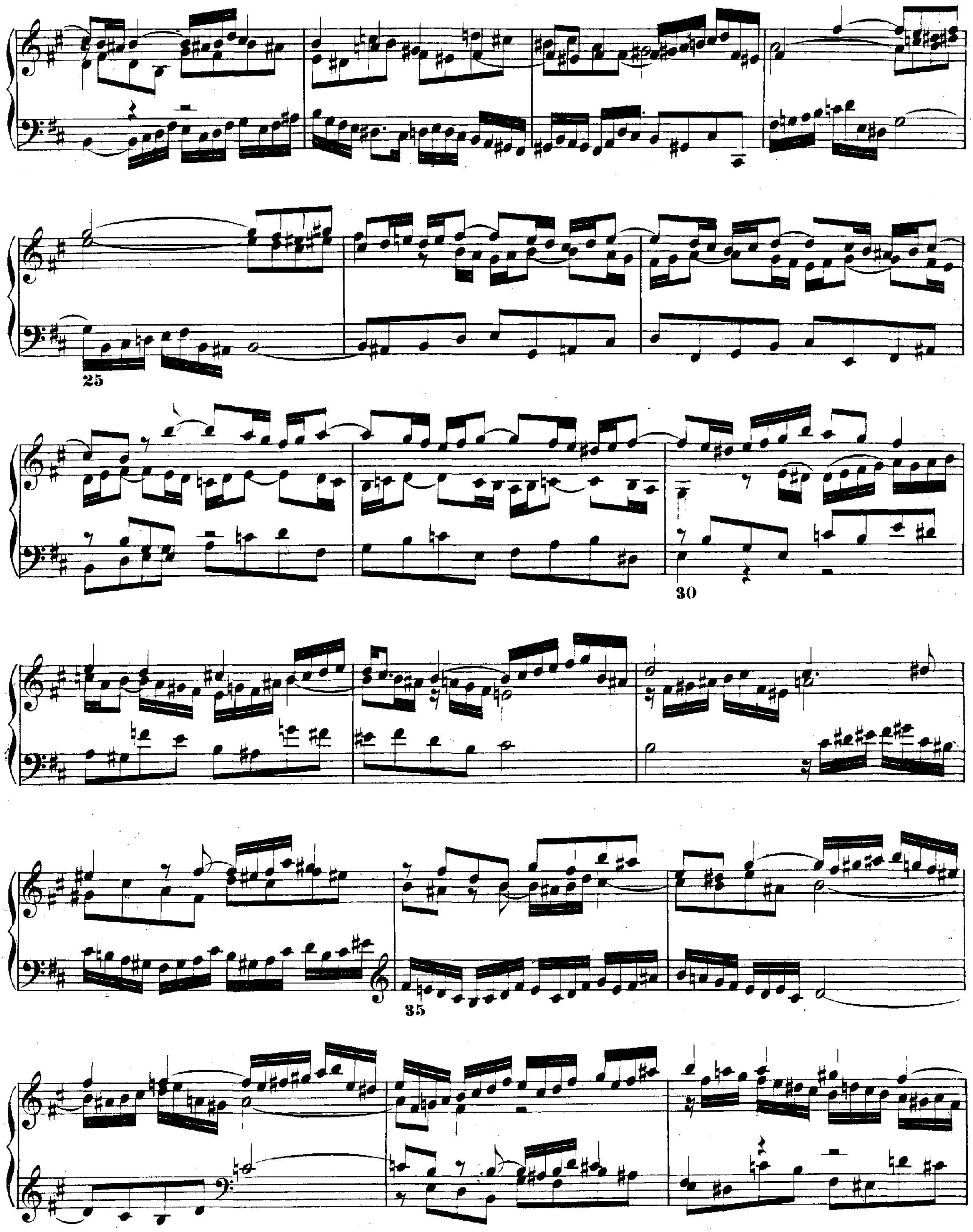


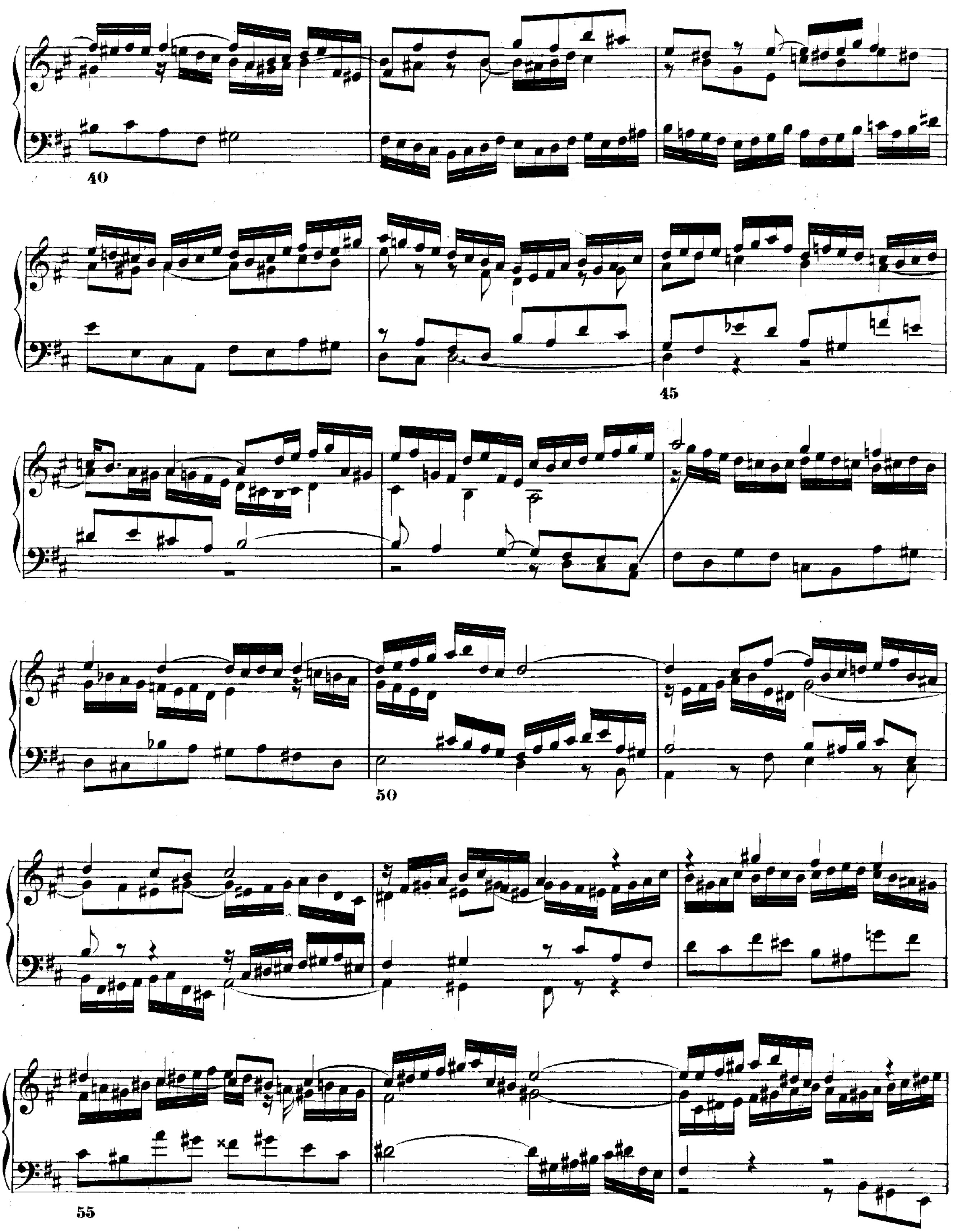


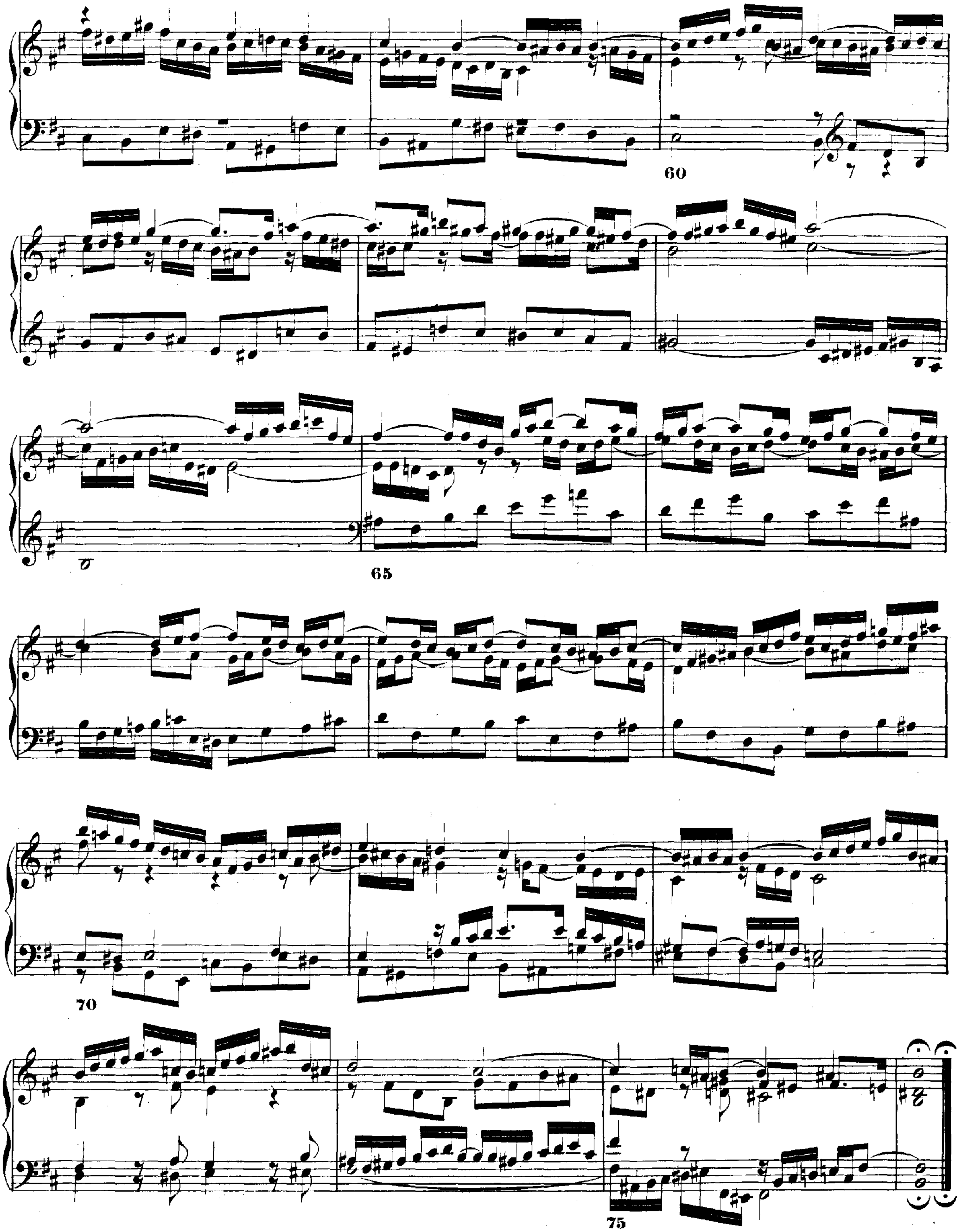

# FUGA XXIV

a 4.
**Largo.**




25
30
35


40
45
50
55

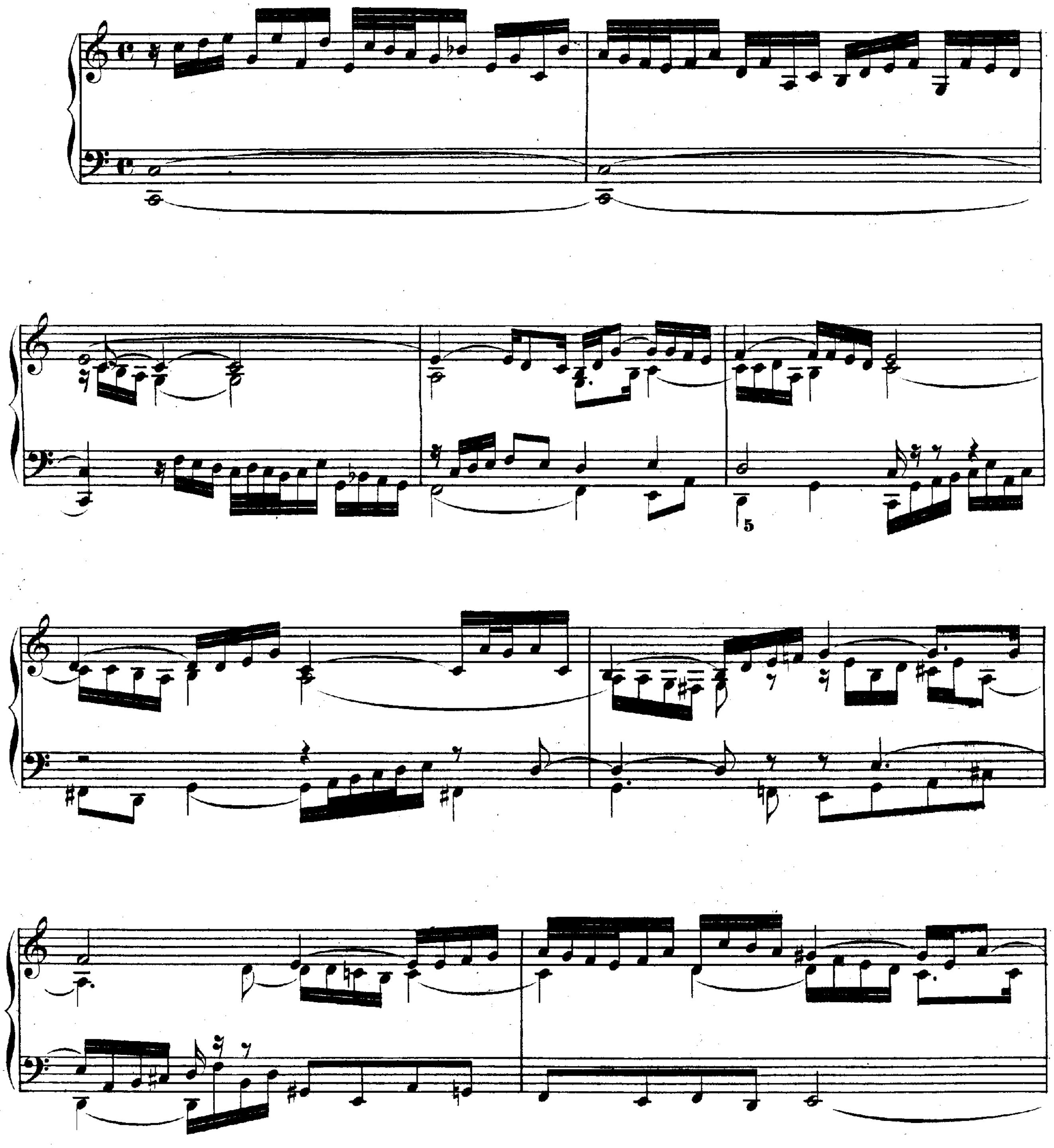


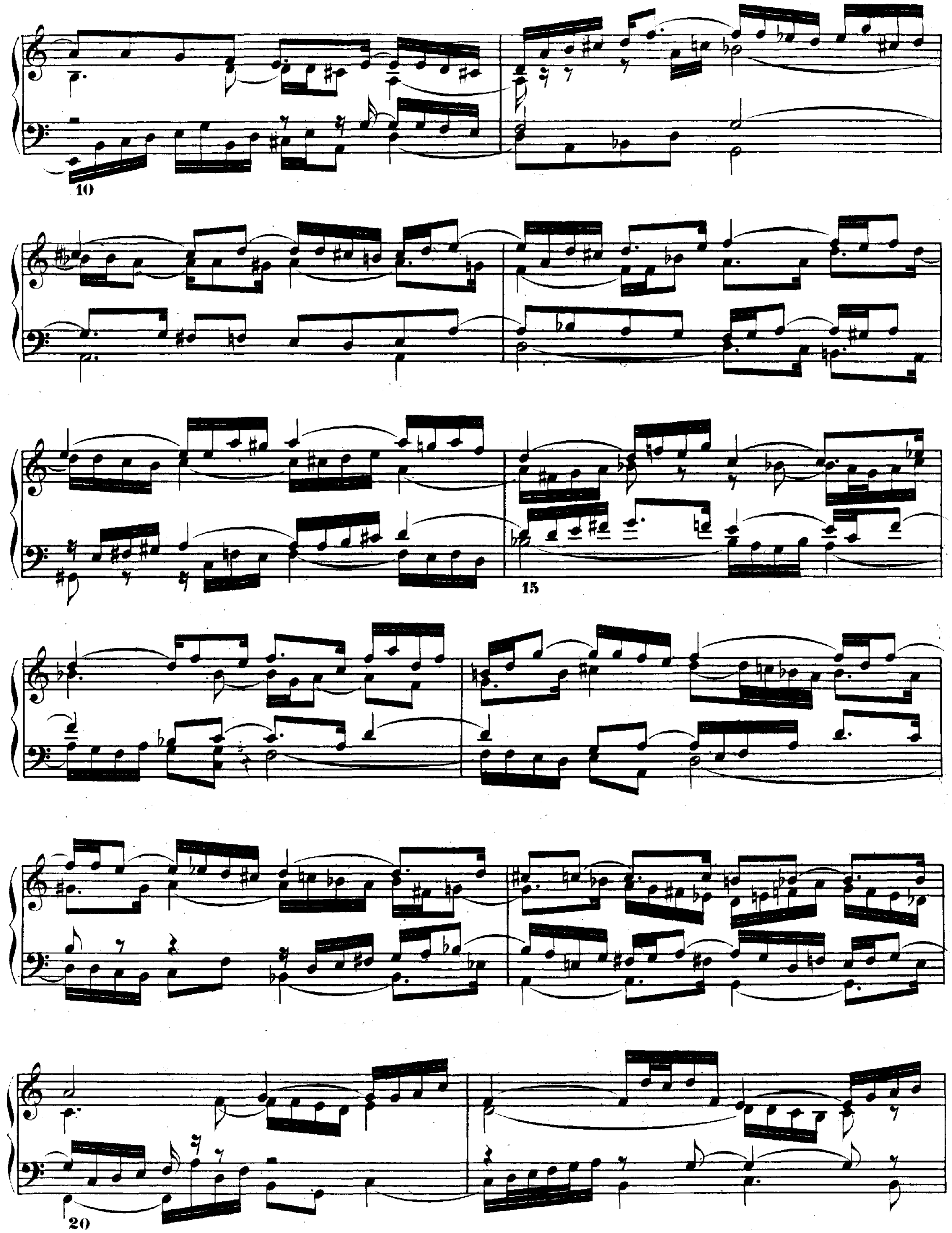
# Das Wohltemperirte Clavier

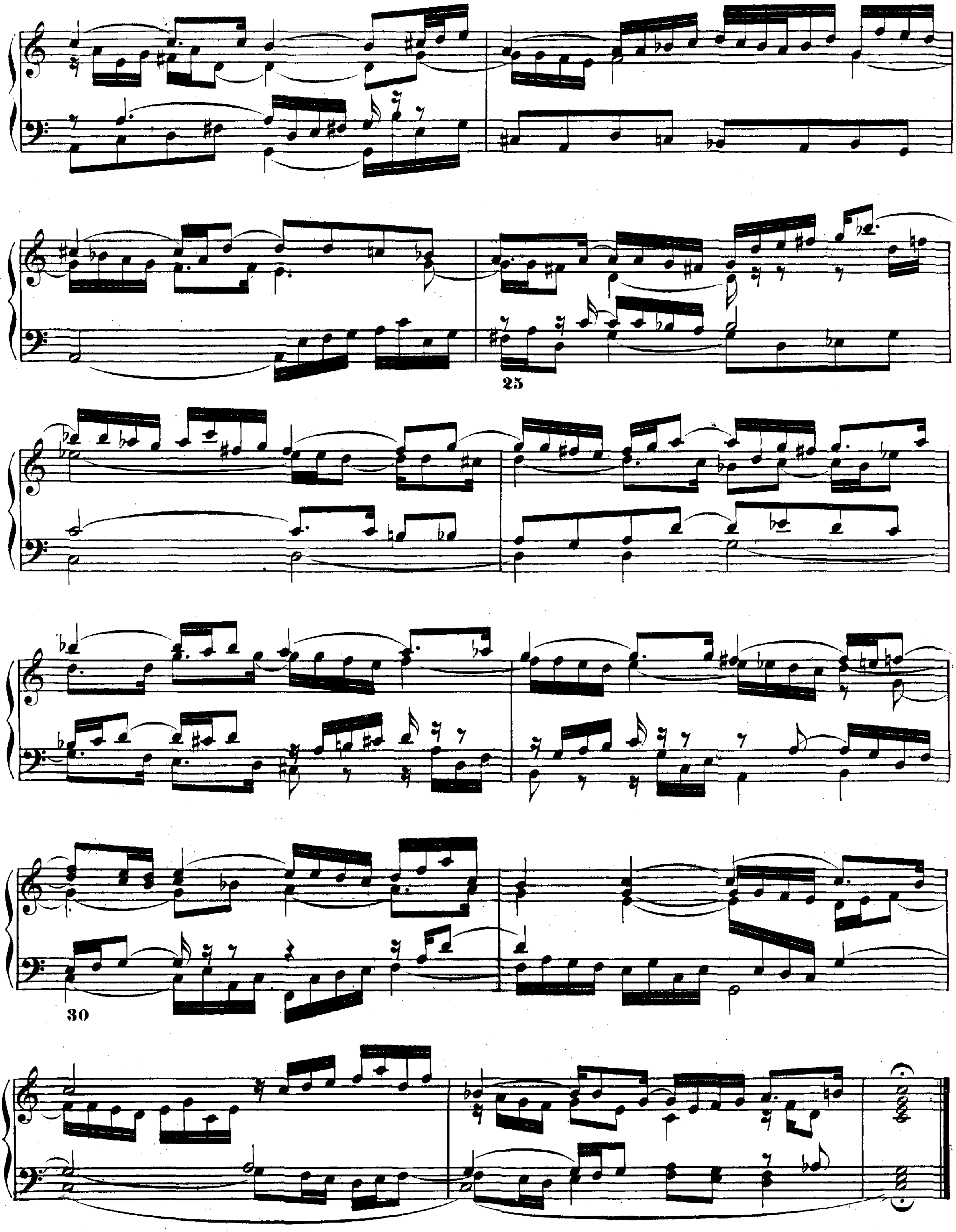
## Zweiter Theil.

1744.

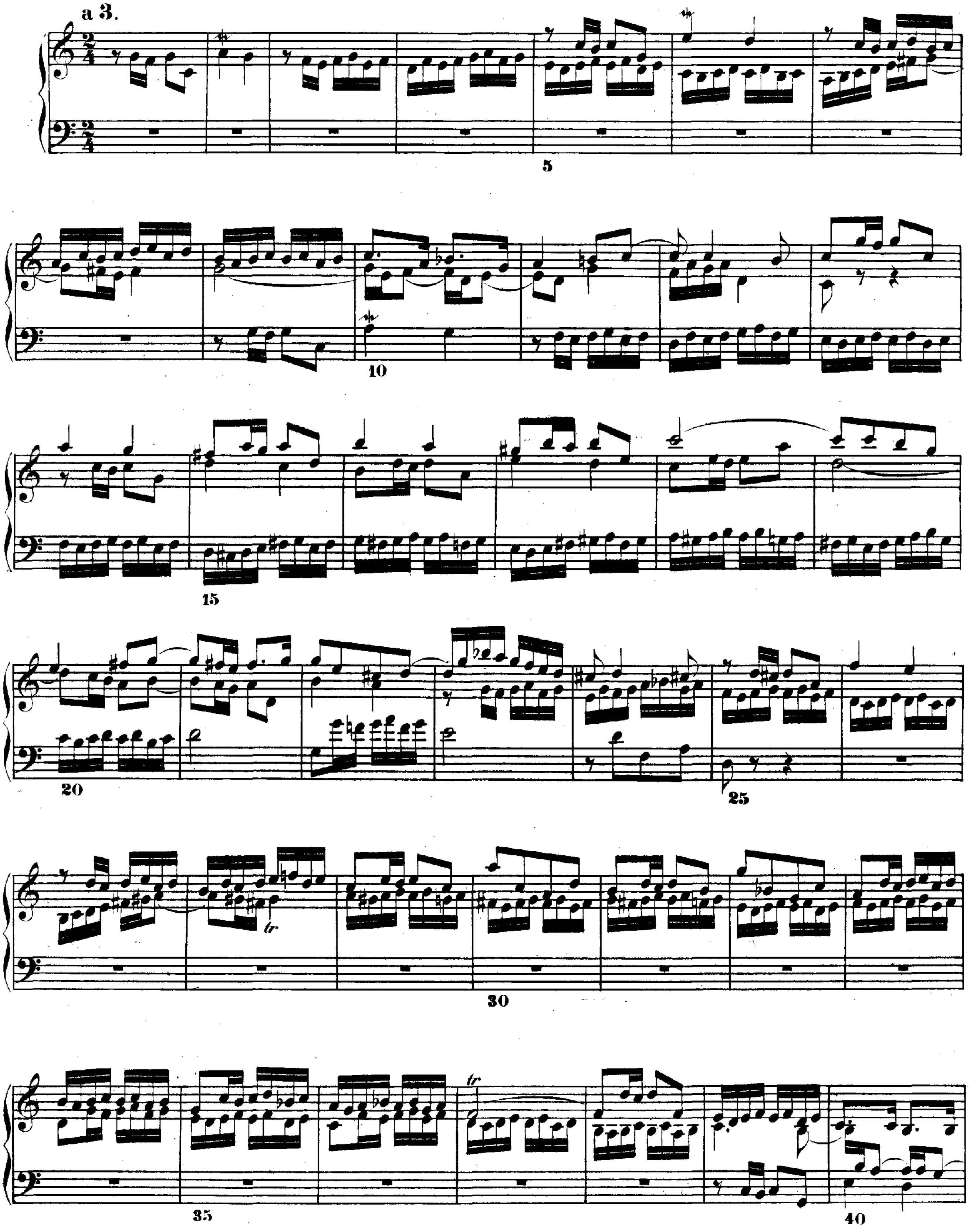
# PRAELUDIUM I.

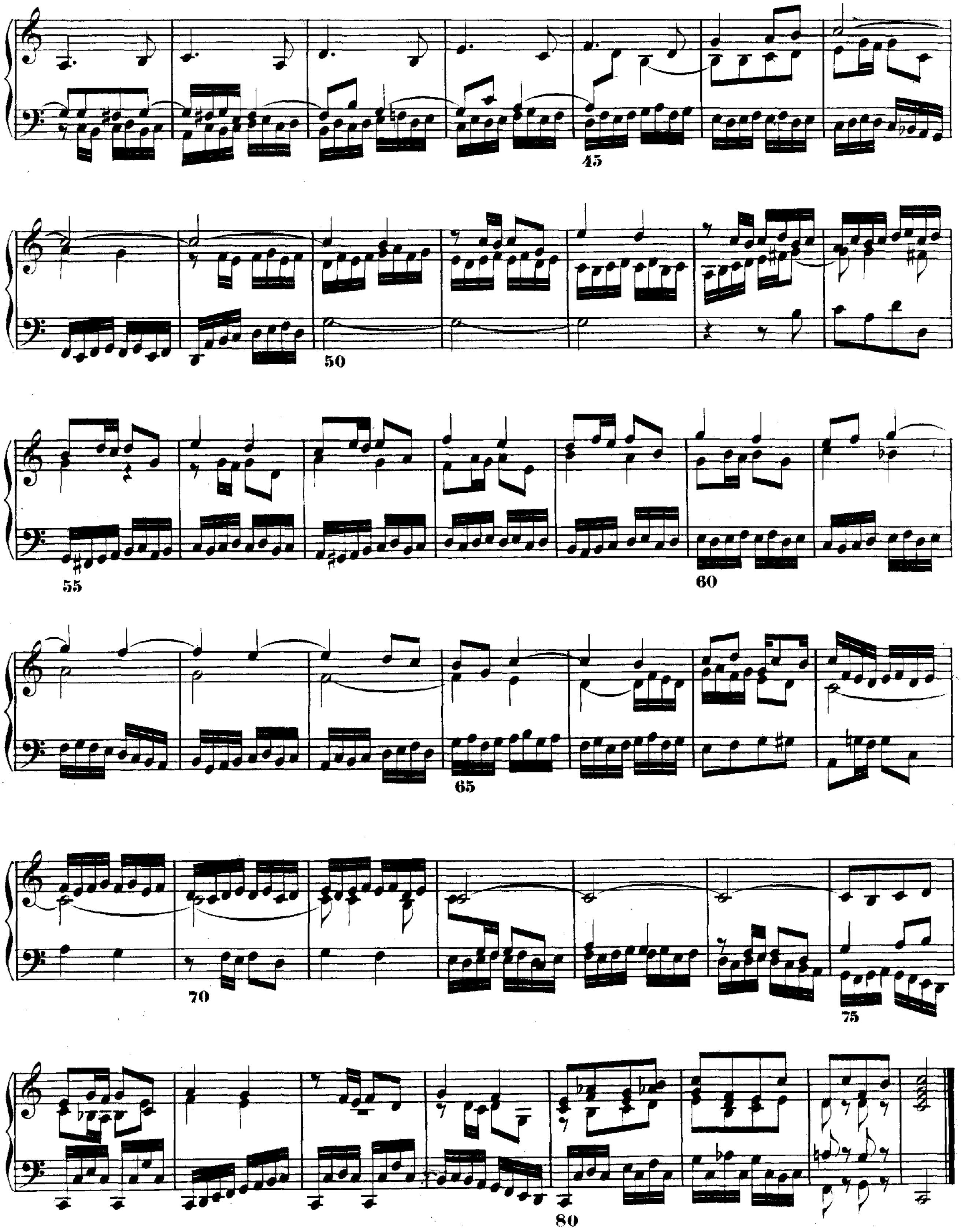



10
15
20

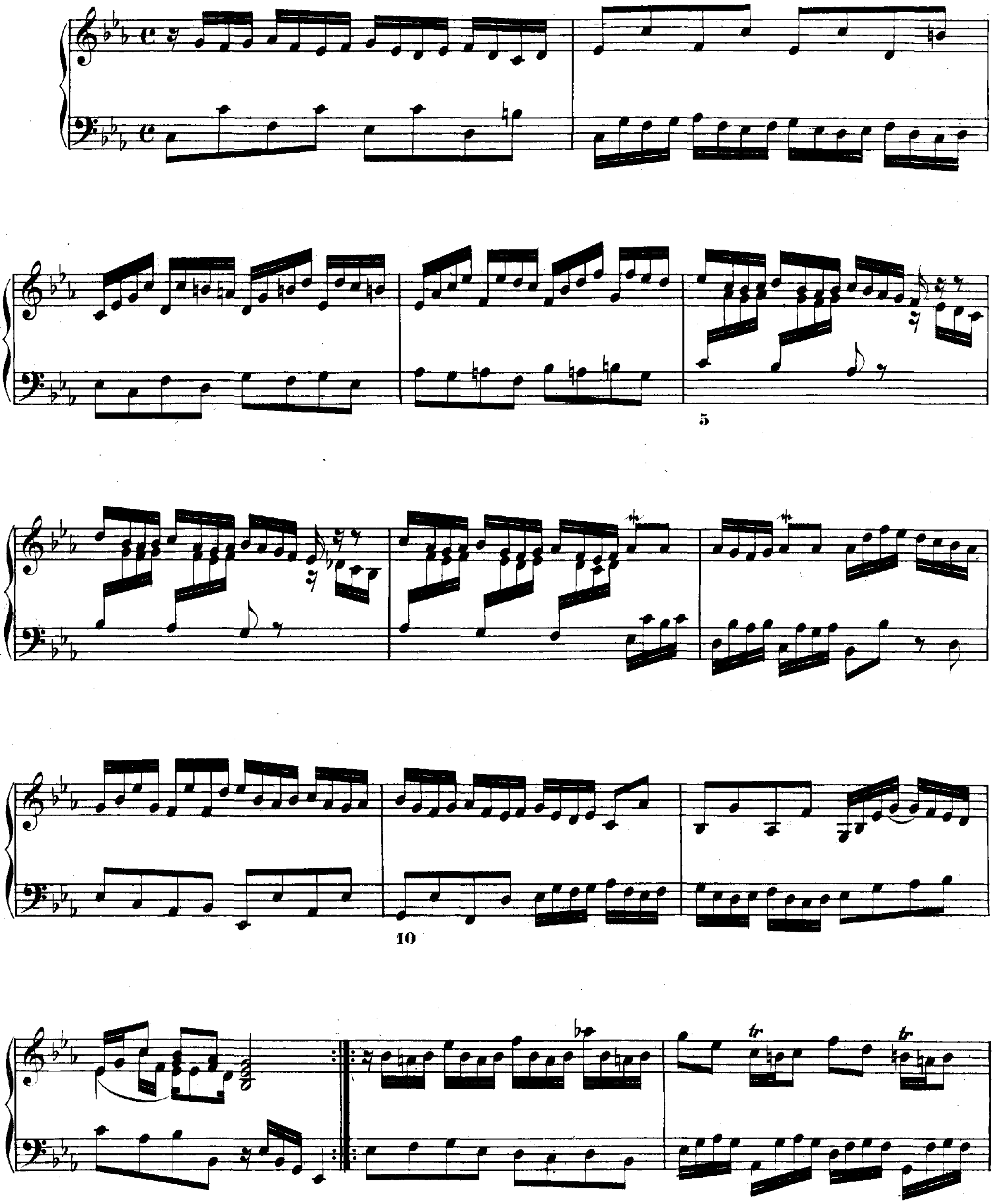

25
30

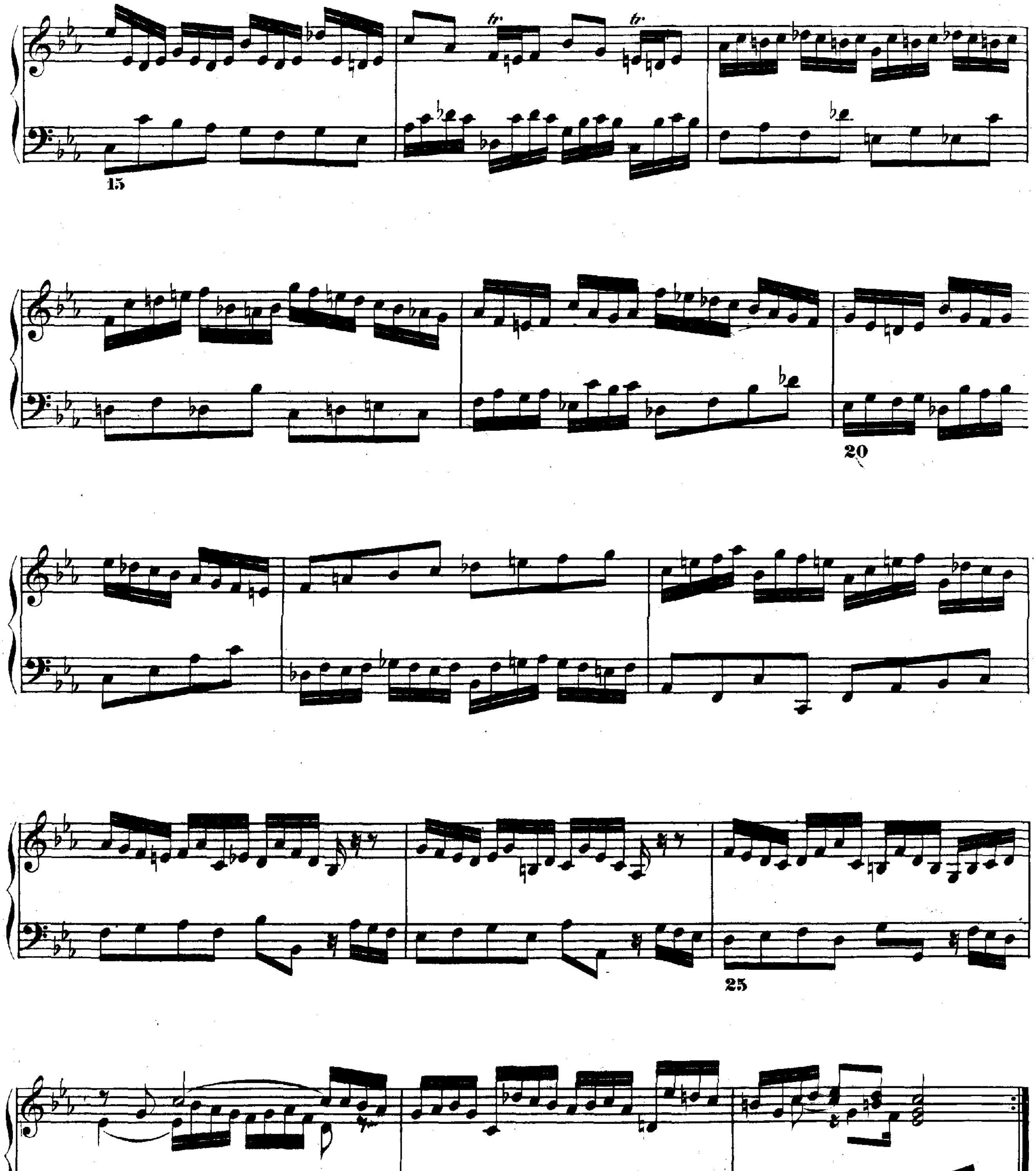
# FUGA I.



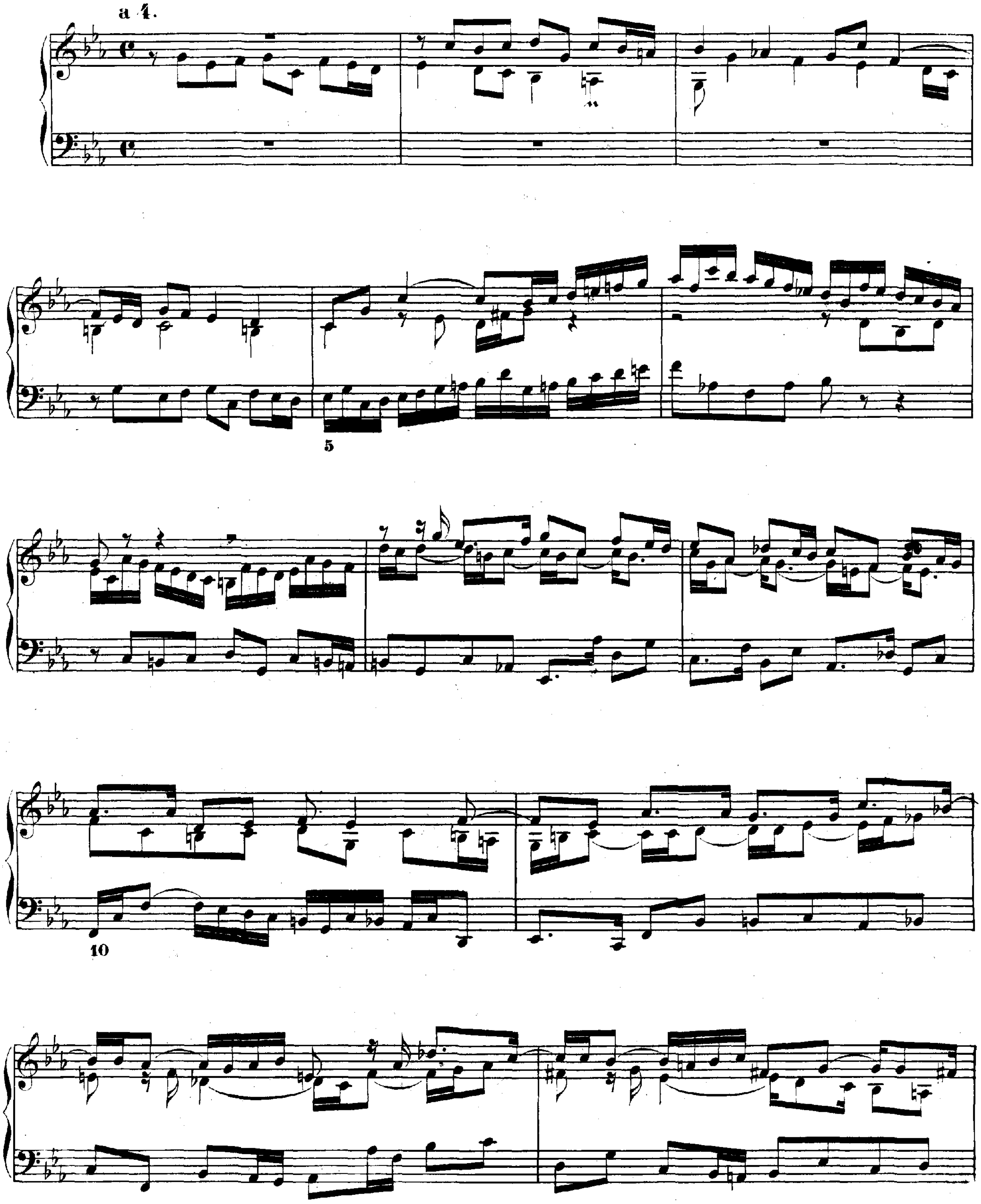

45
50
55
60
65
70
75
80

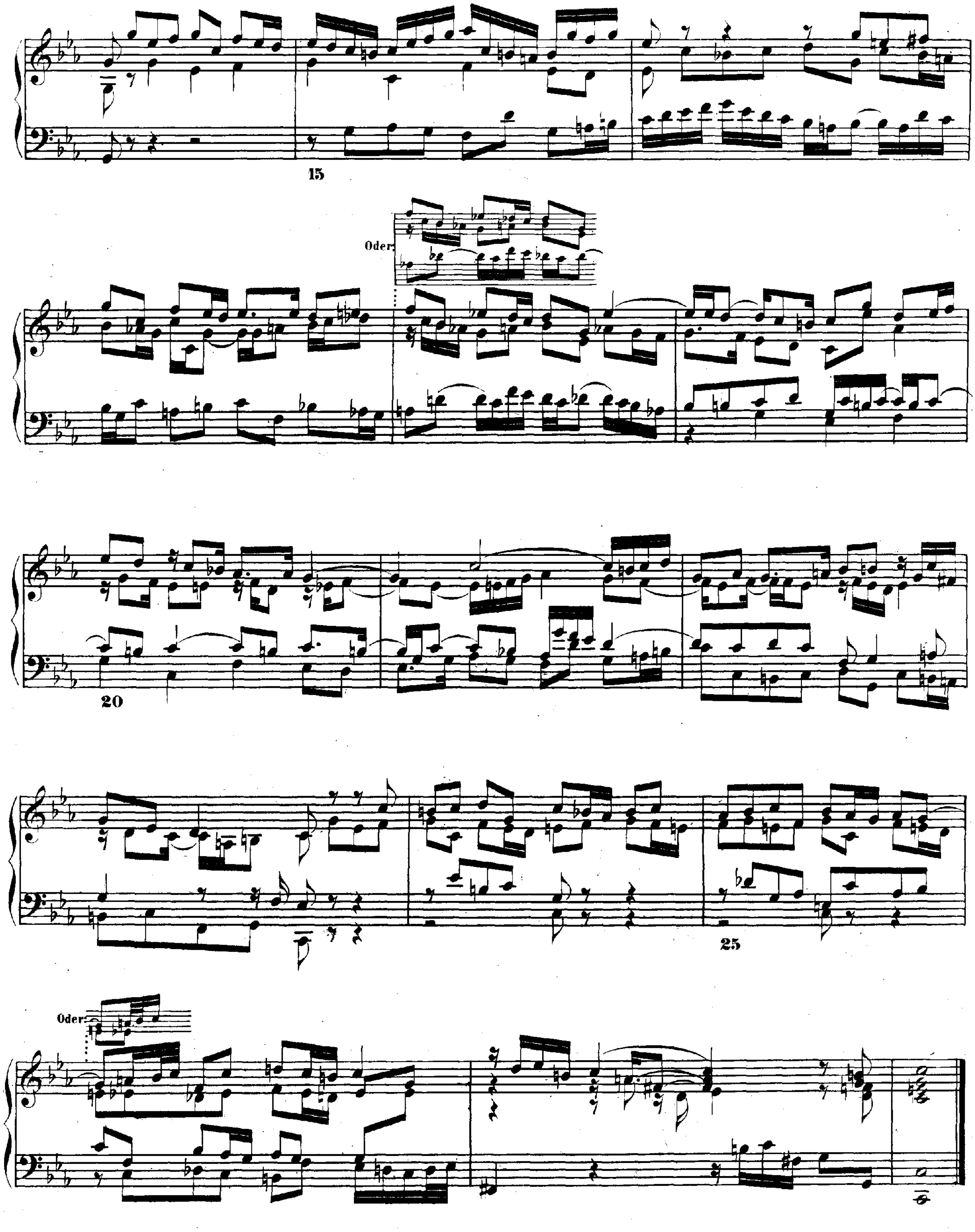
# PRAELUDIUM II.



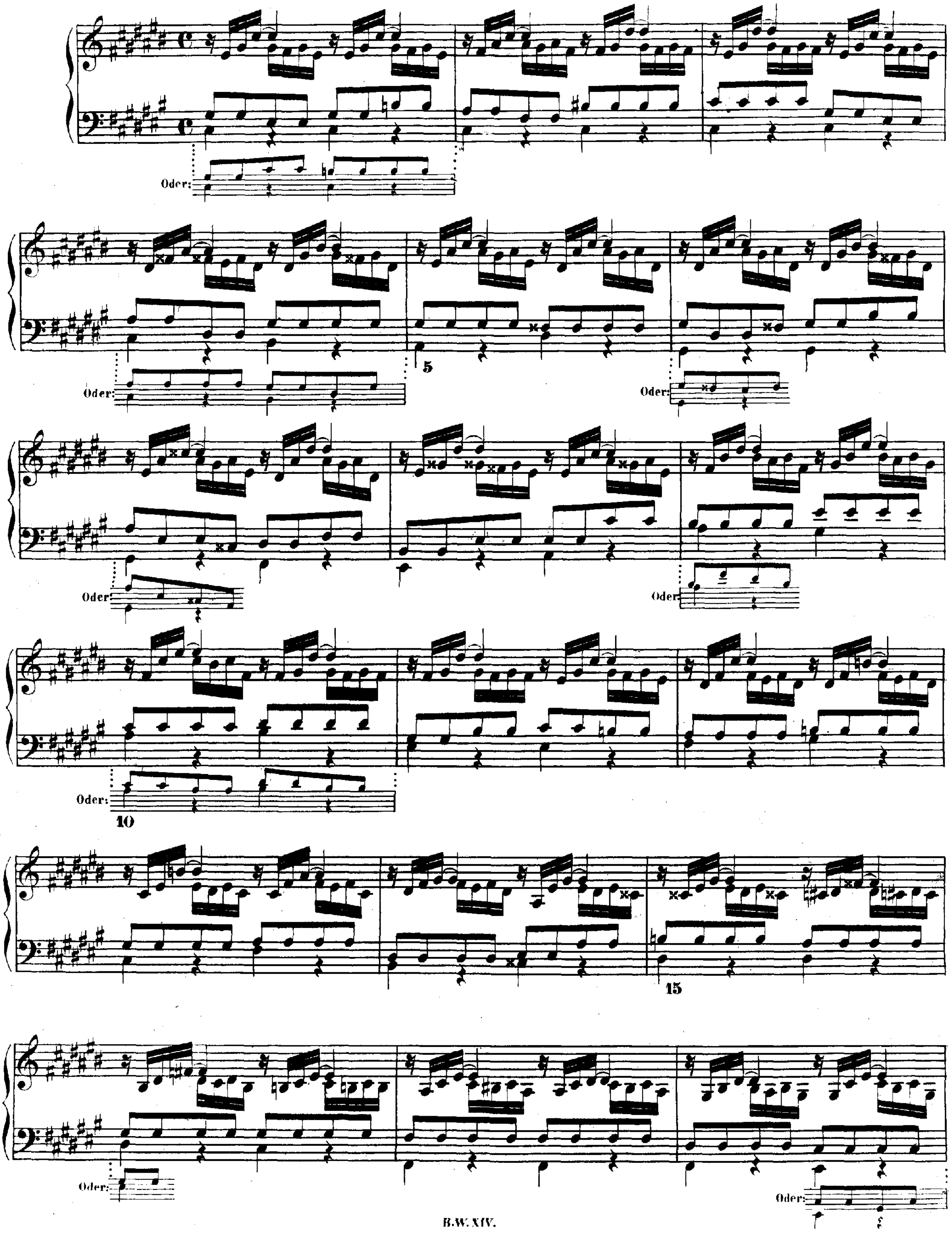

tr
tr
15
20
25

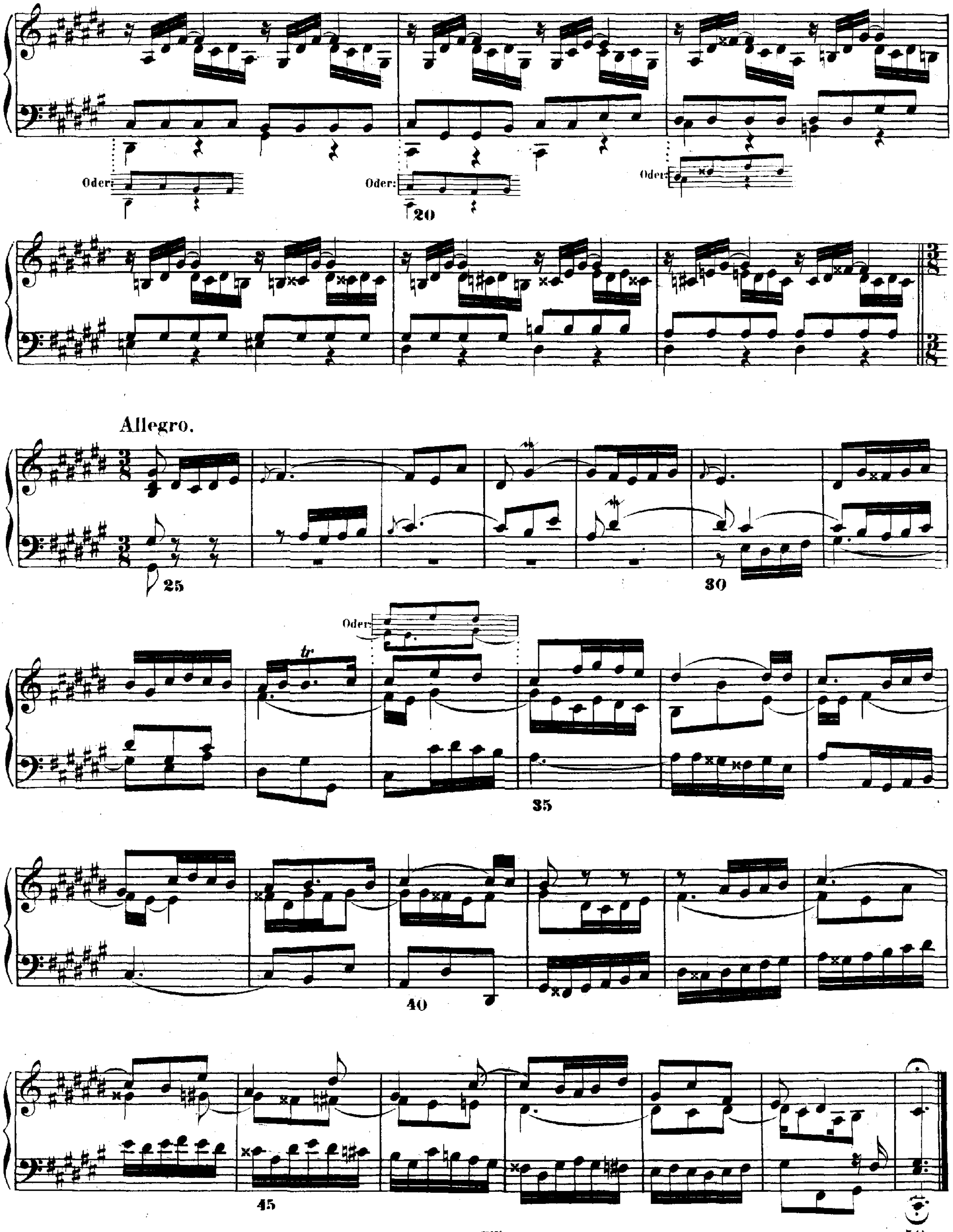
# FUGA II.



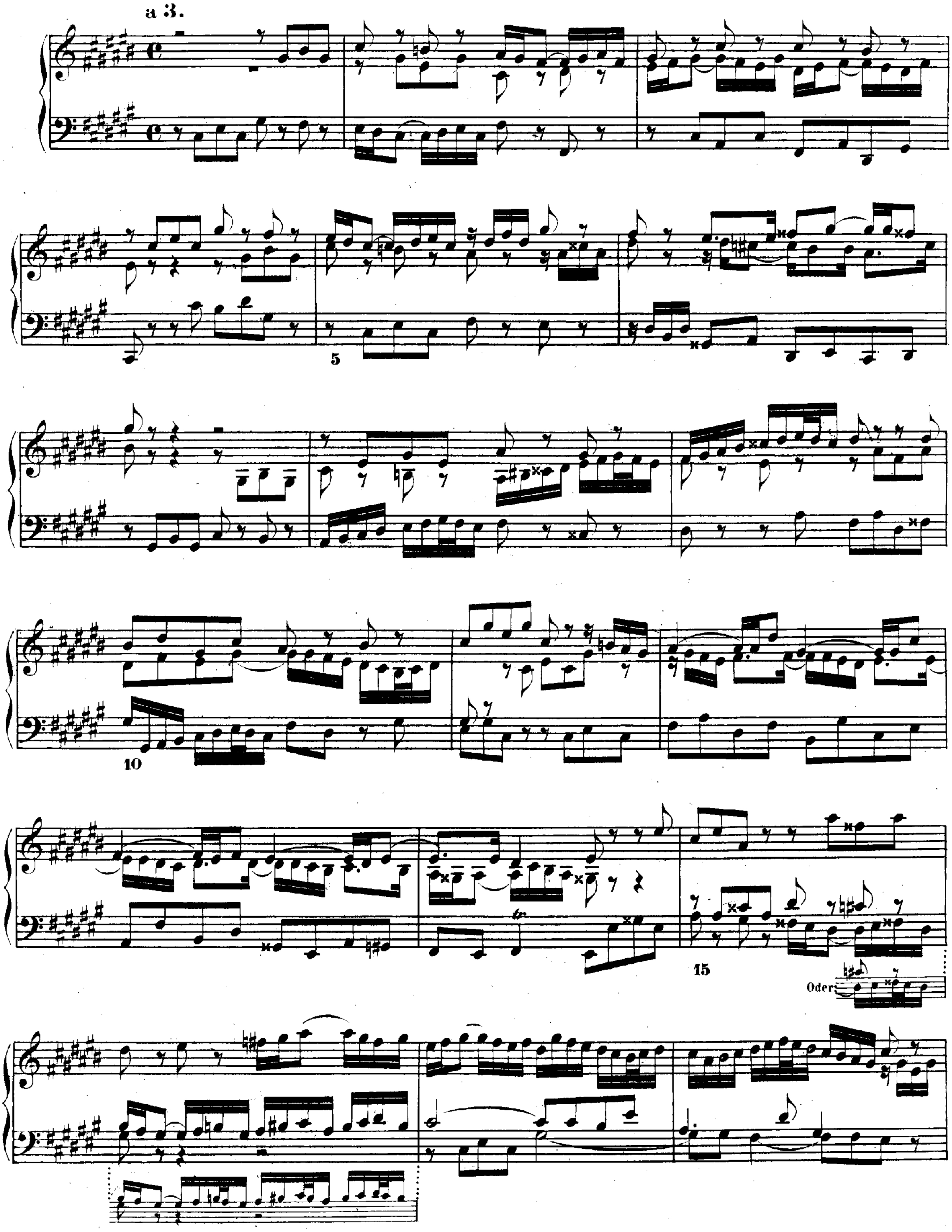

15
Oder:
20
25
Oder:

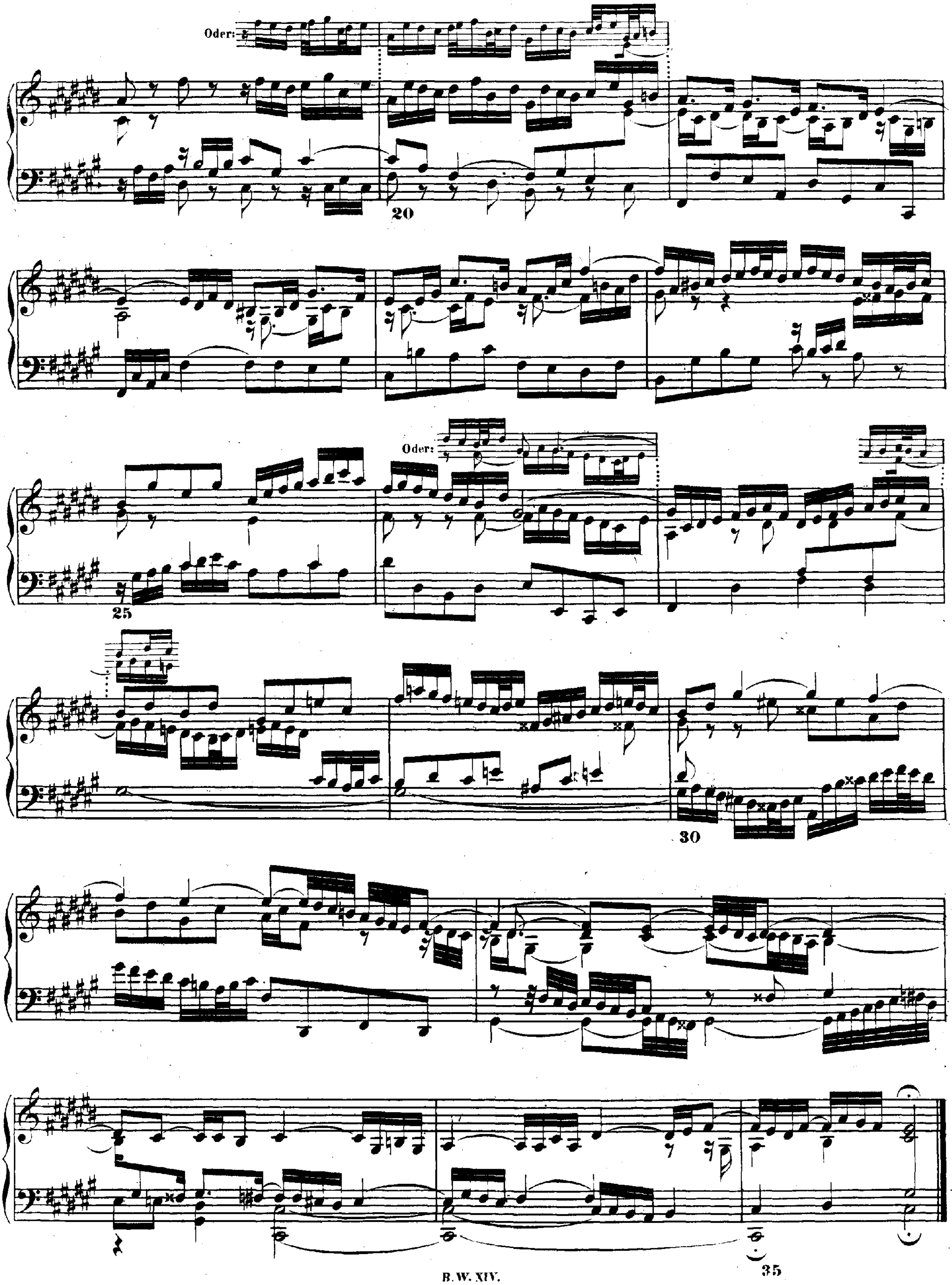
# PRAELUDIUM III.



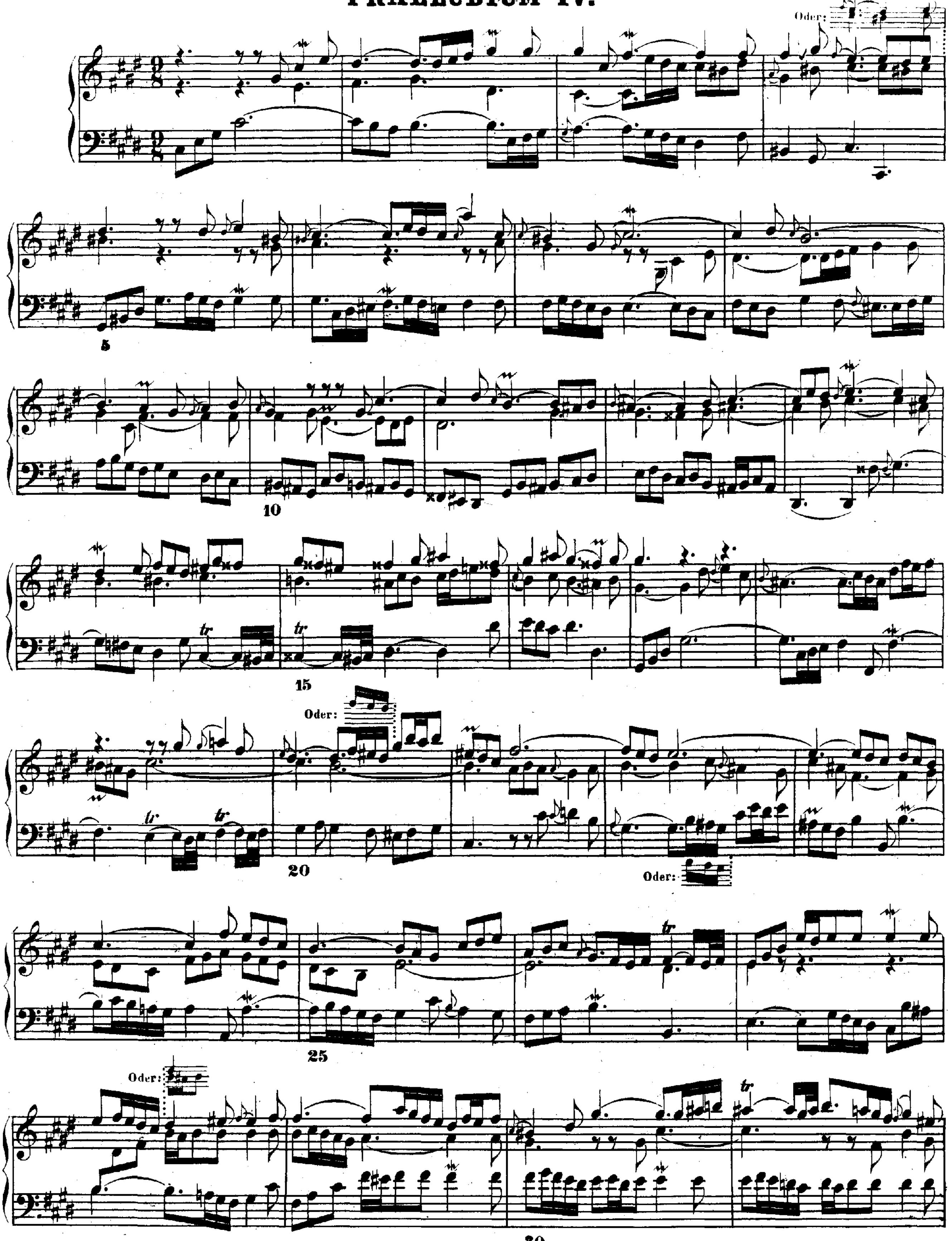

Oder:
Allegro.
tr

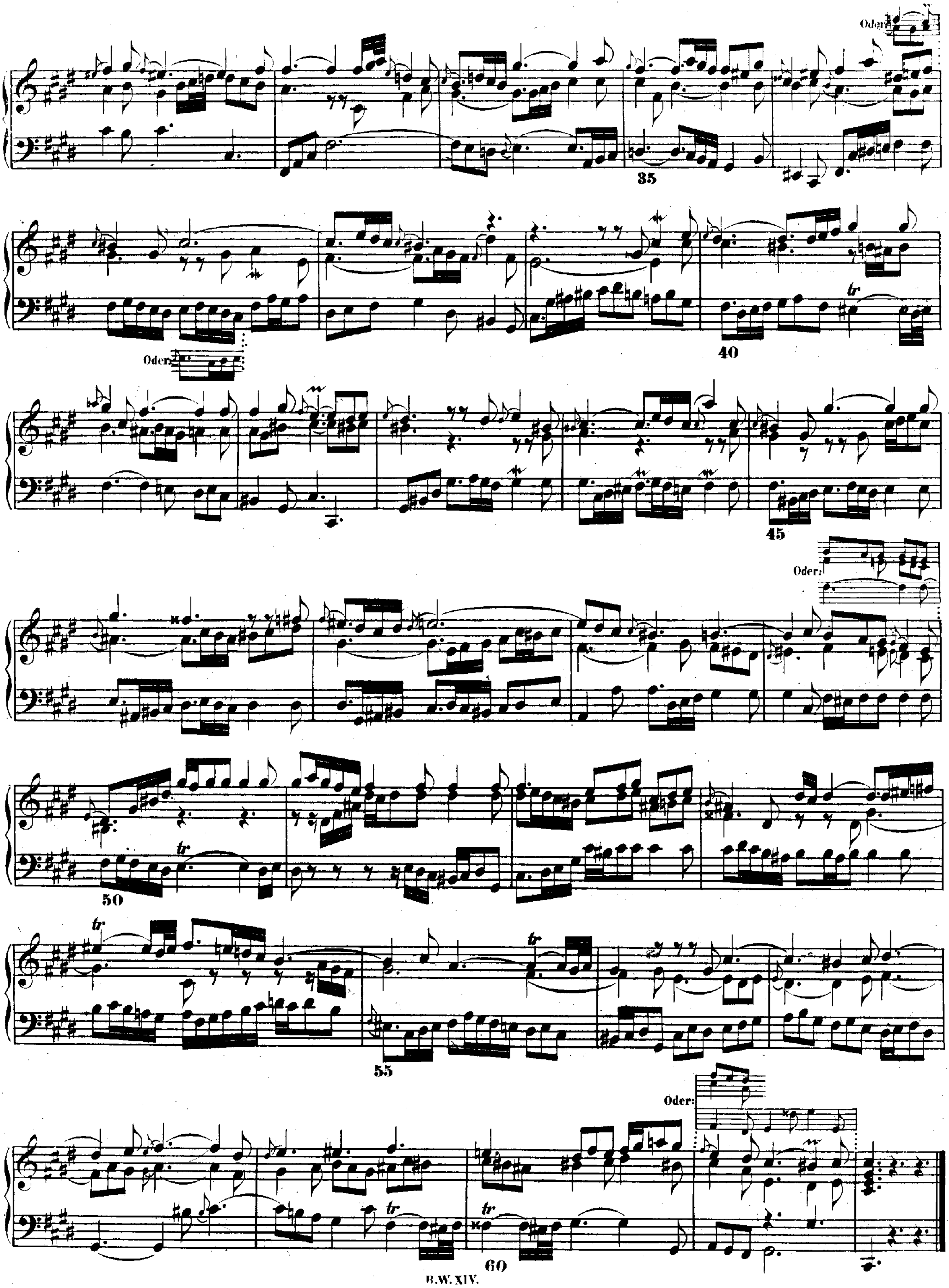
# FUGA III.



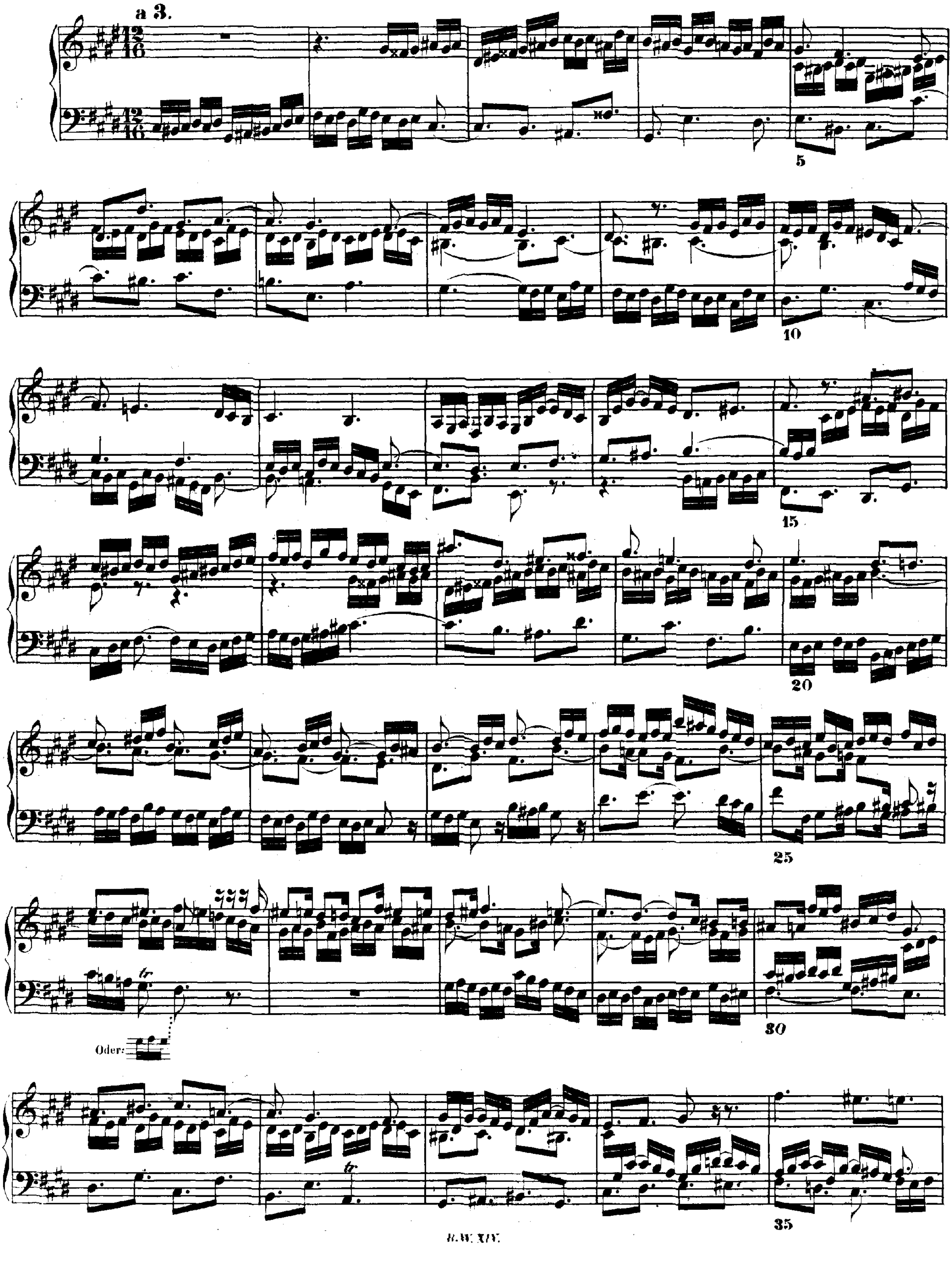

Oder:
Oder:
20
25
30
35

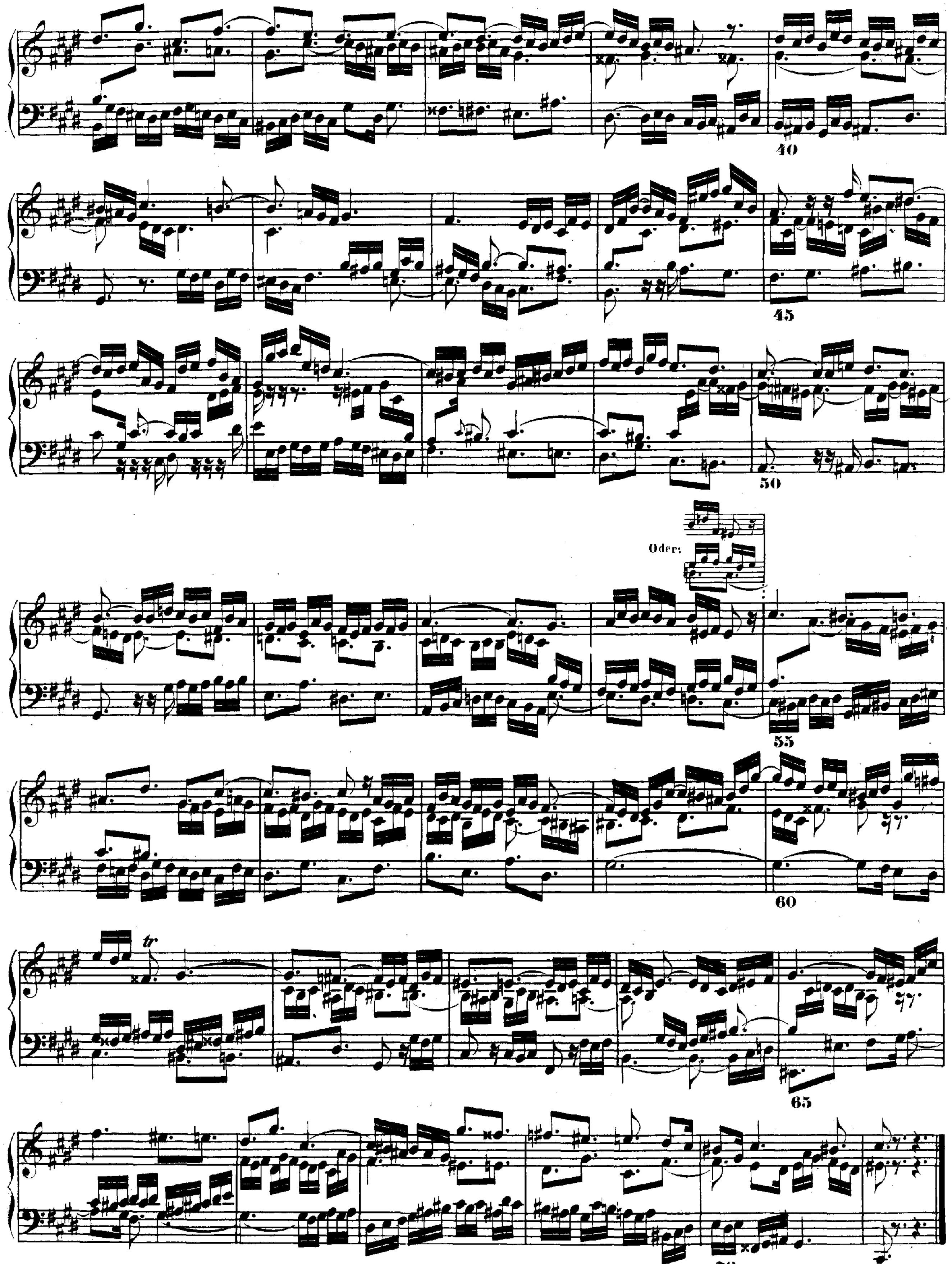
# PRAELUDIUM IV.



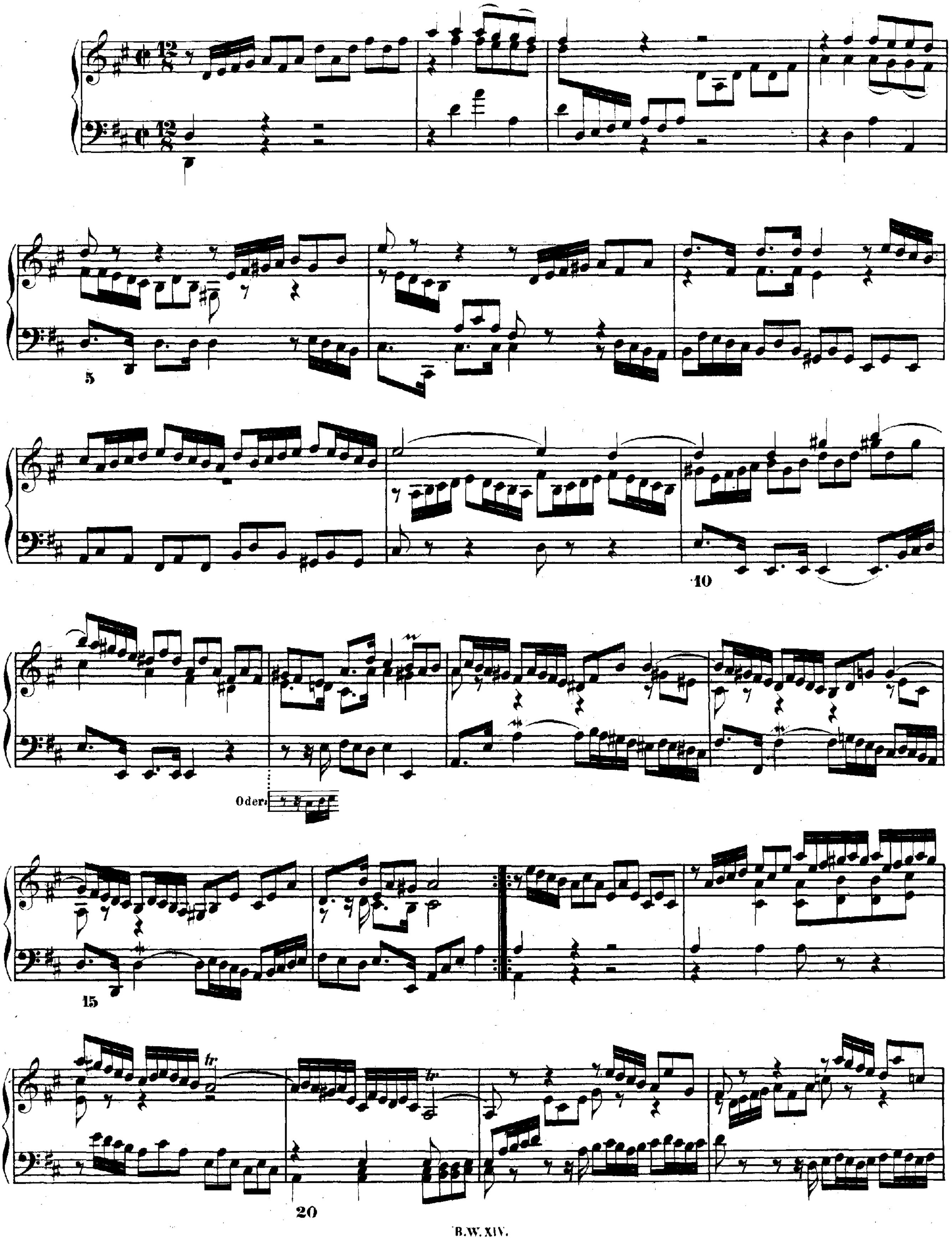

Oder:
35
Oder:
40
45
Oder:
50
55
Oder:
60

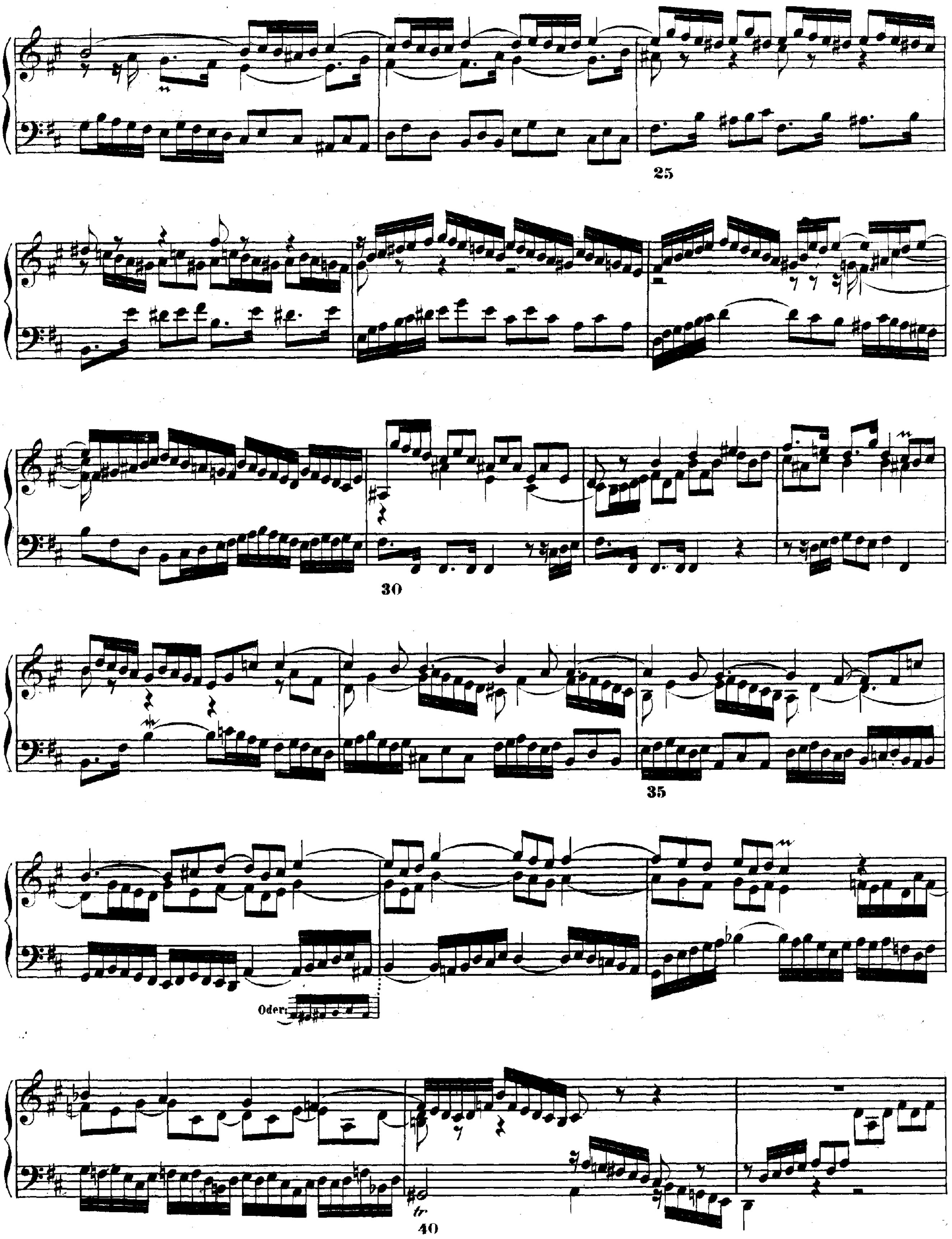
# FUGA IV.

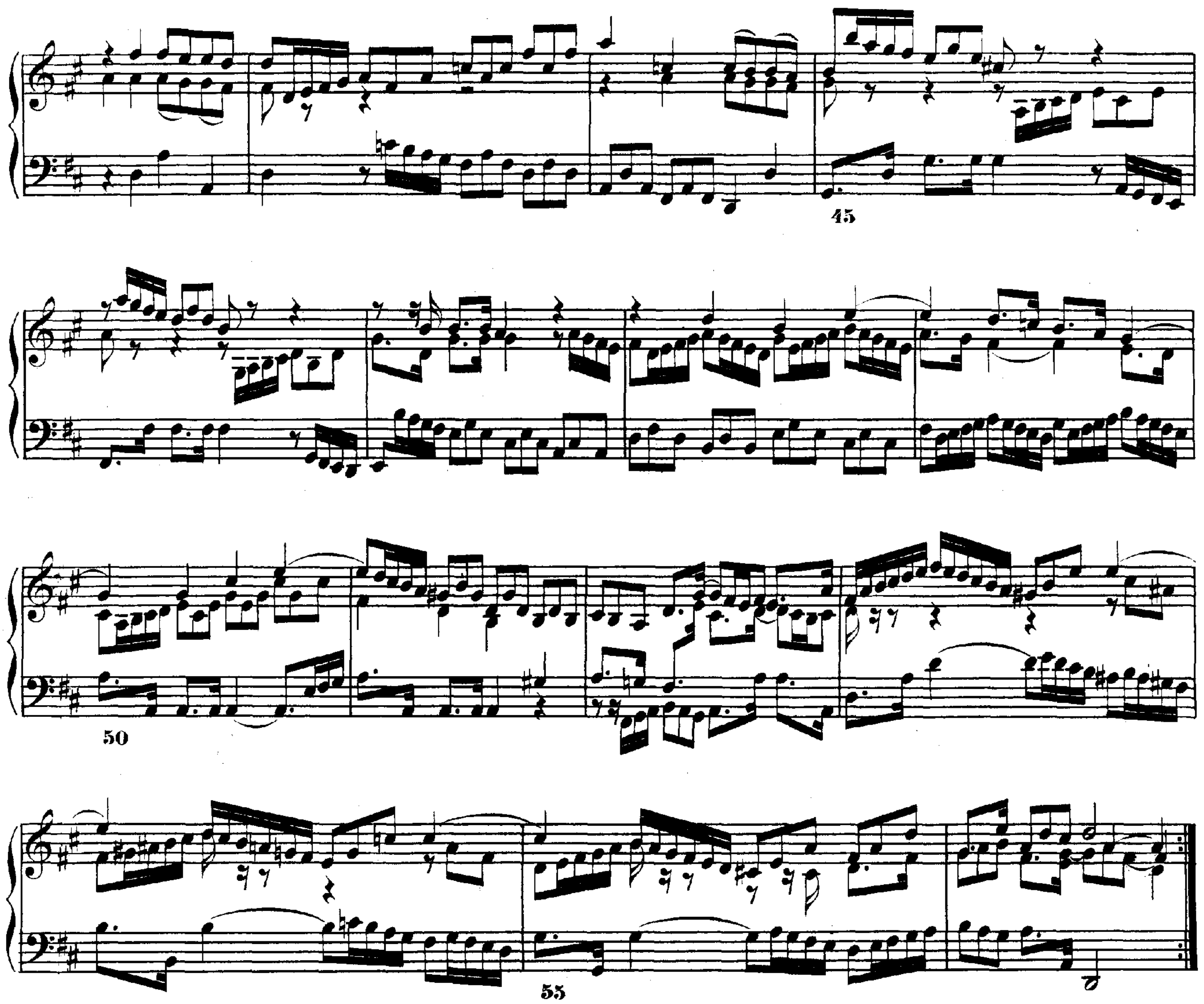



Oder:

# PRAELUDIUM V.

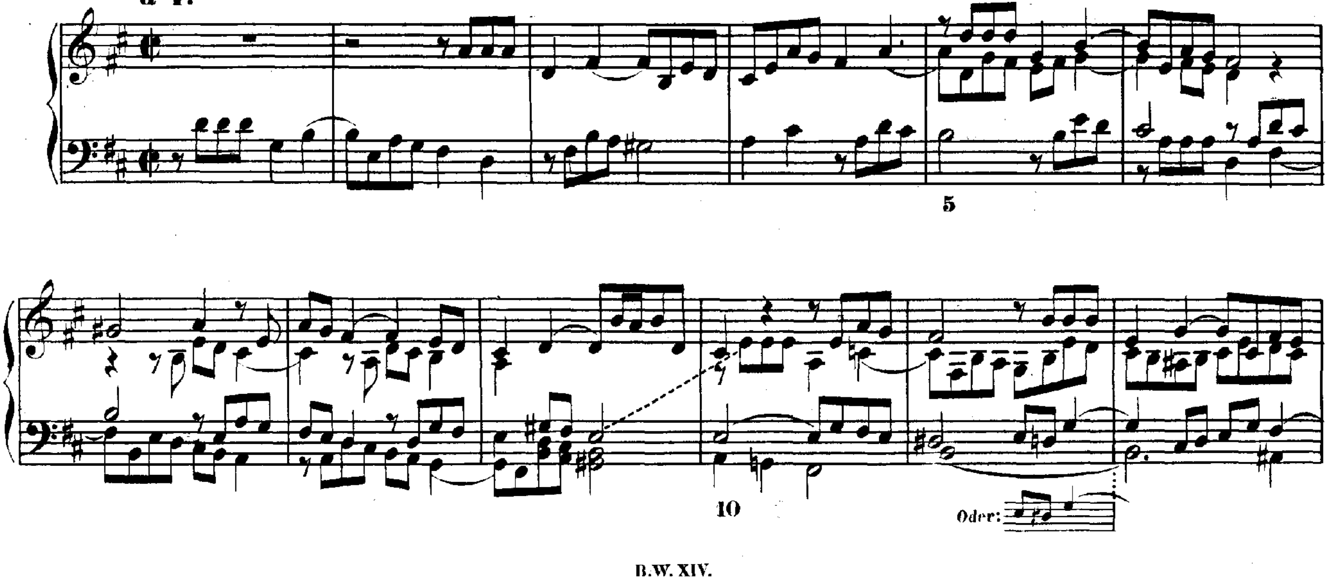


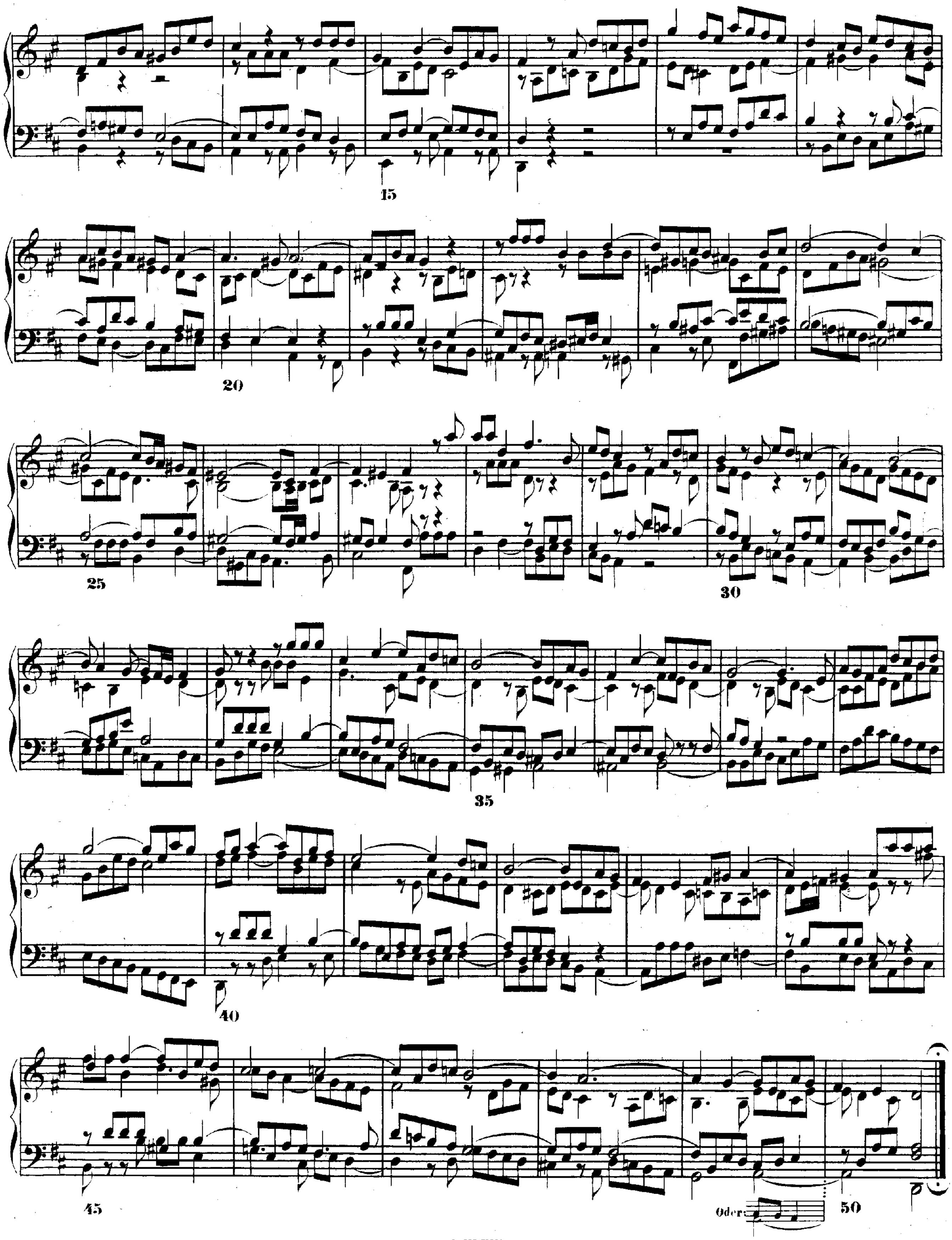

25
30
35
Oder:
40
tr



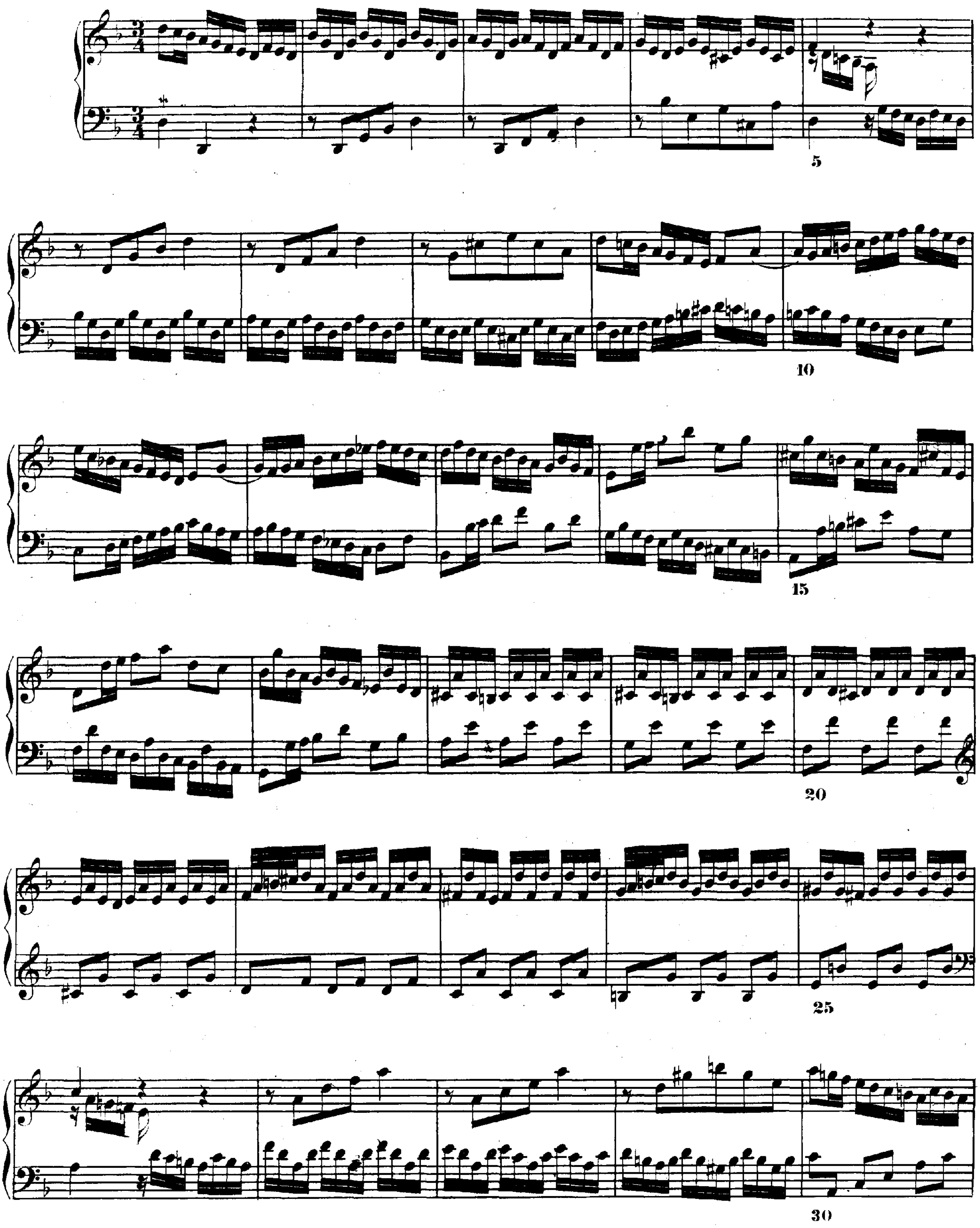

## FUGA V.

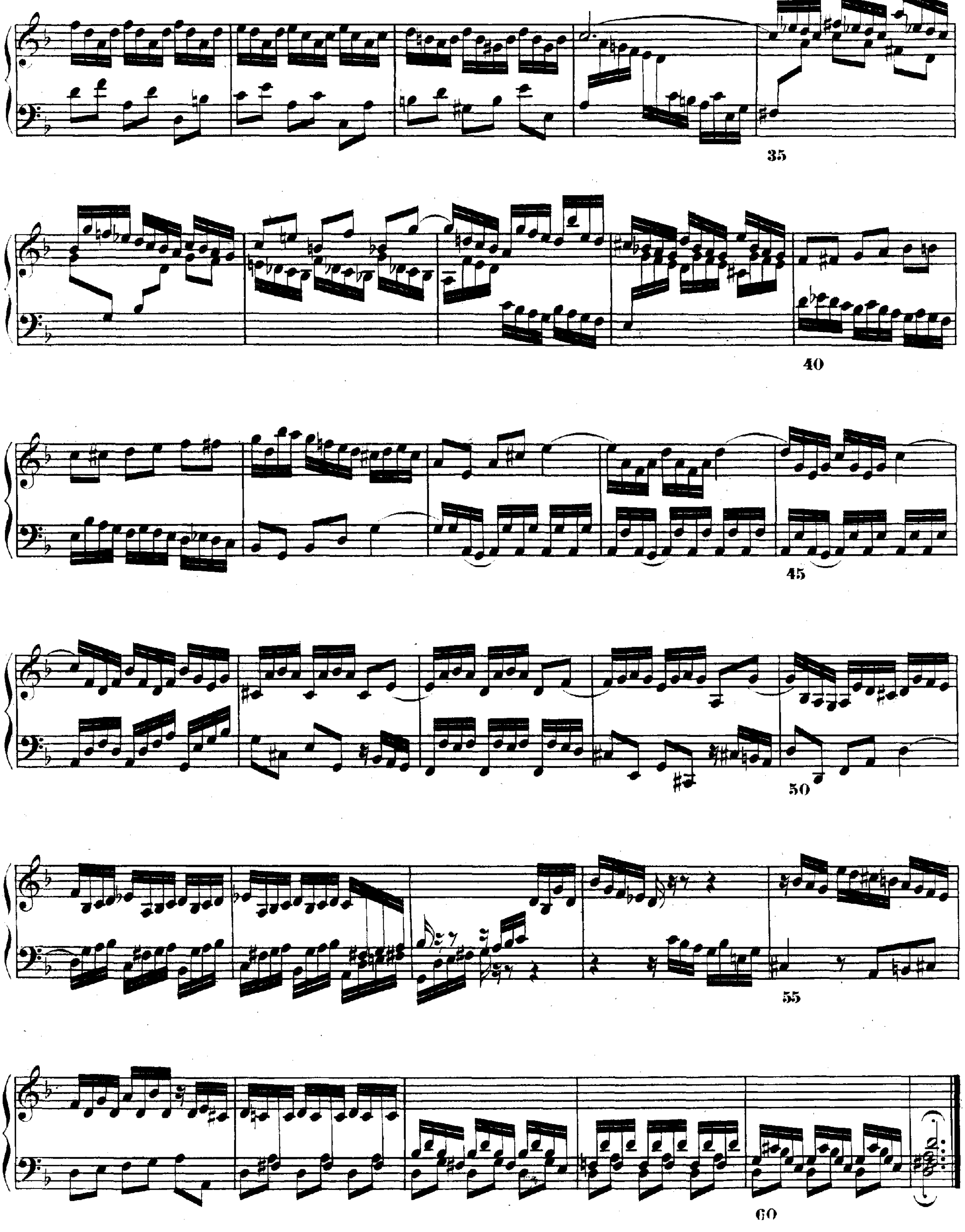
a 4.



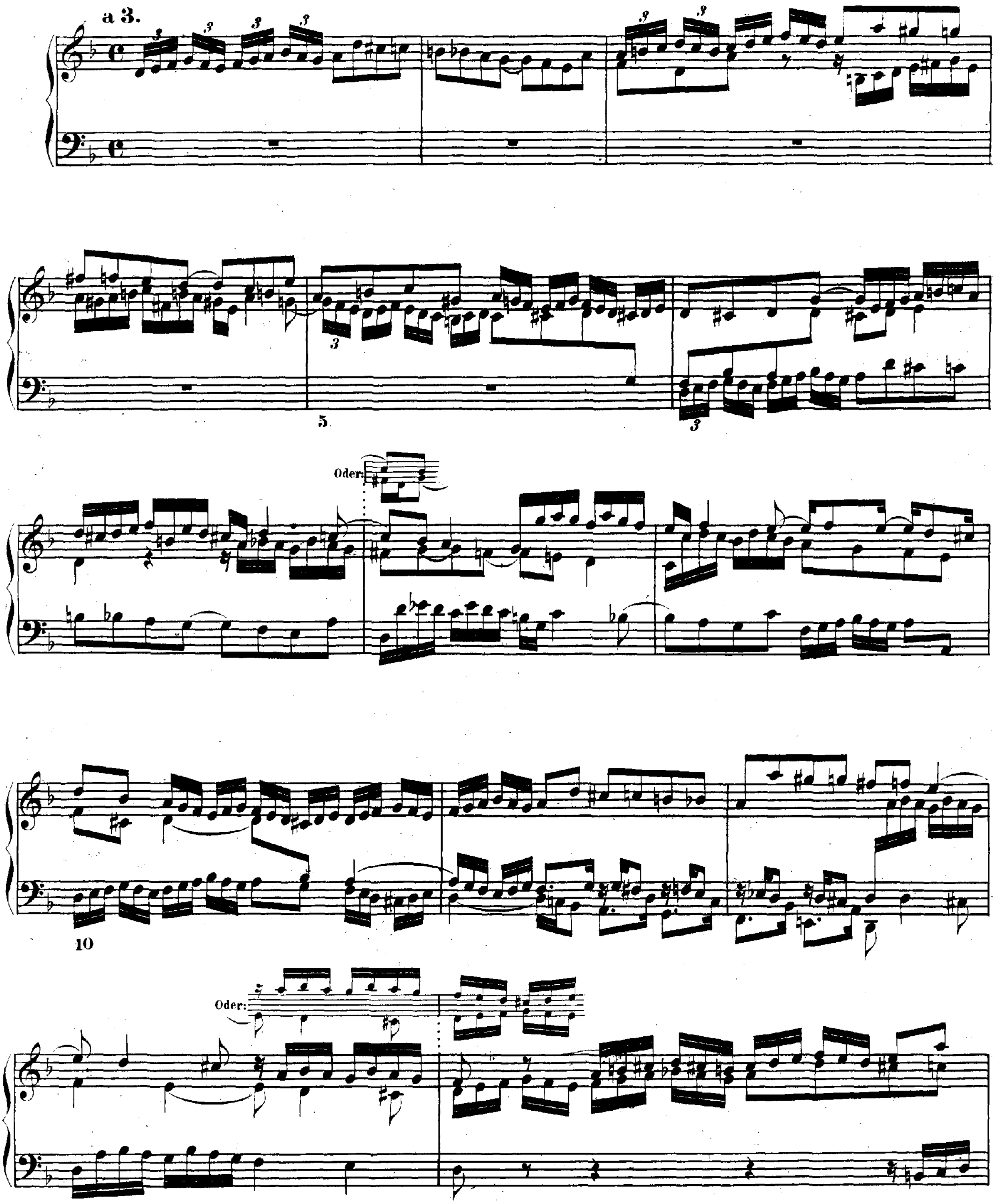

15
20
25
30
35
40
45
Oder:
50

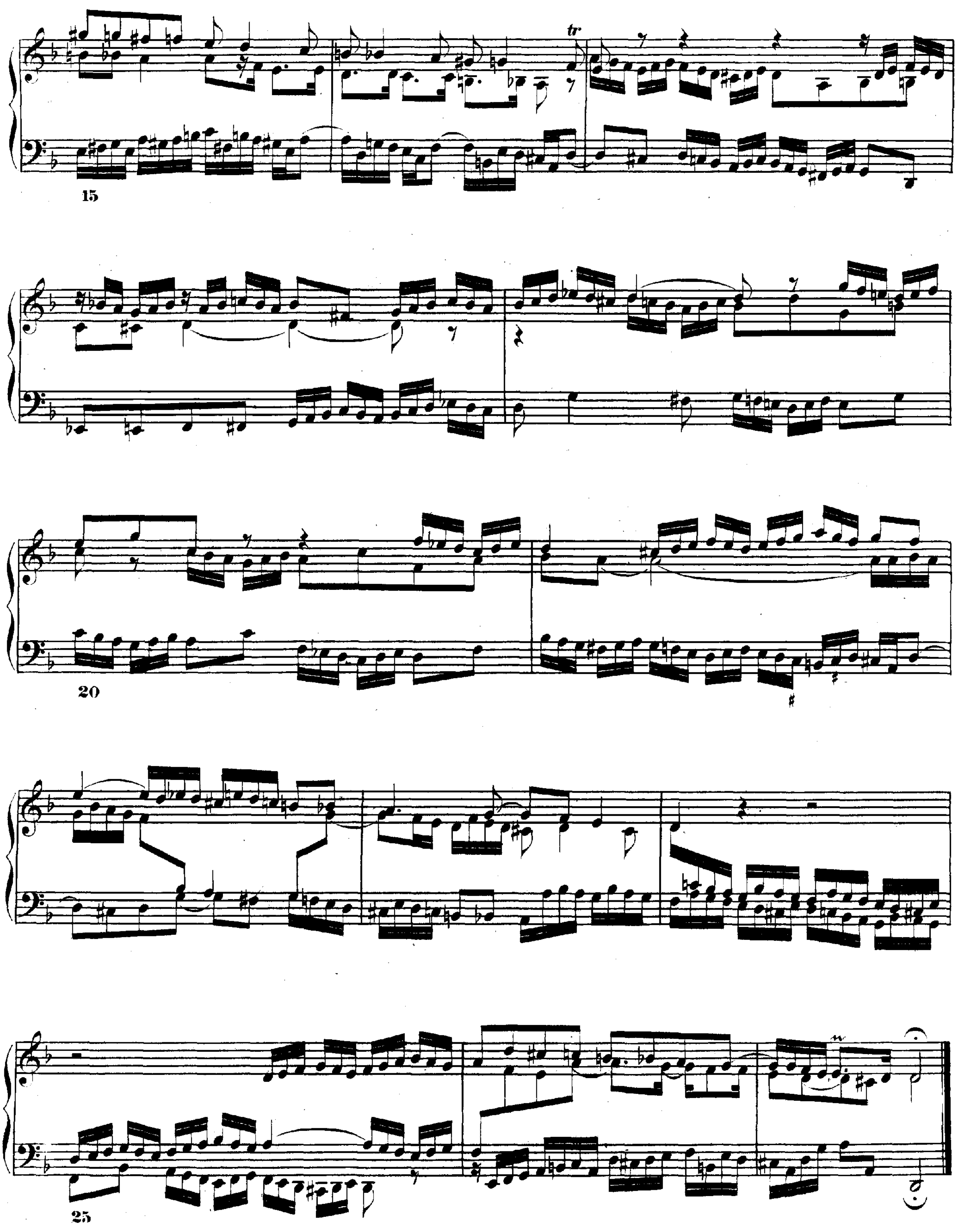
# PRAELUDIUM VI.



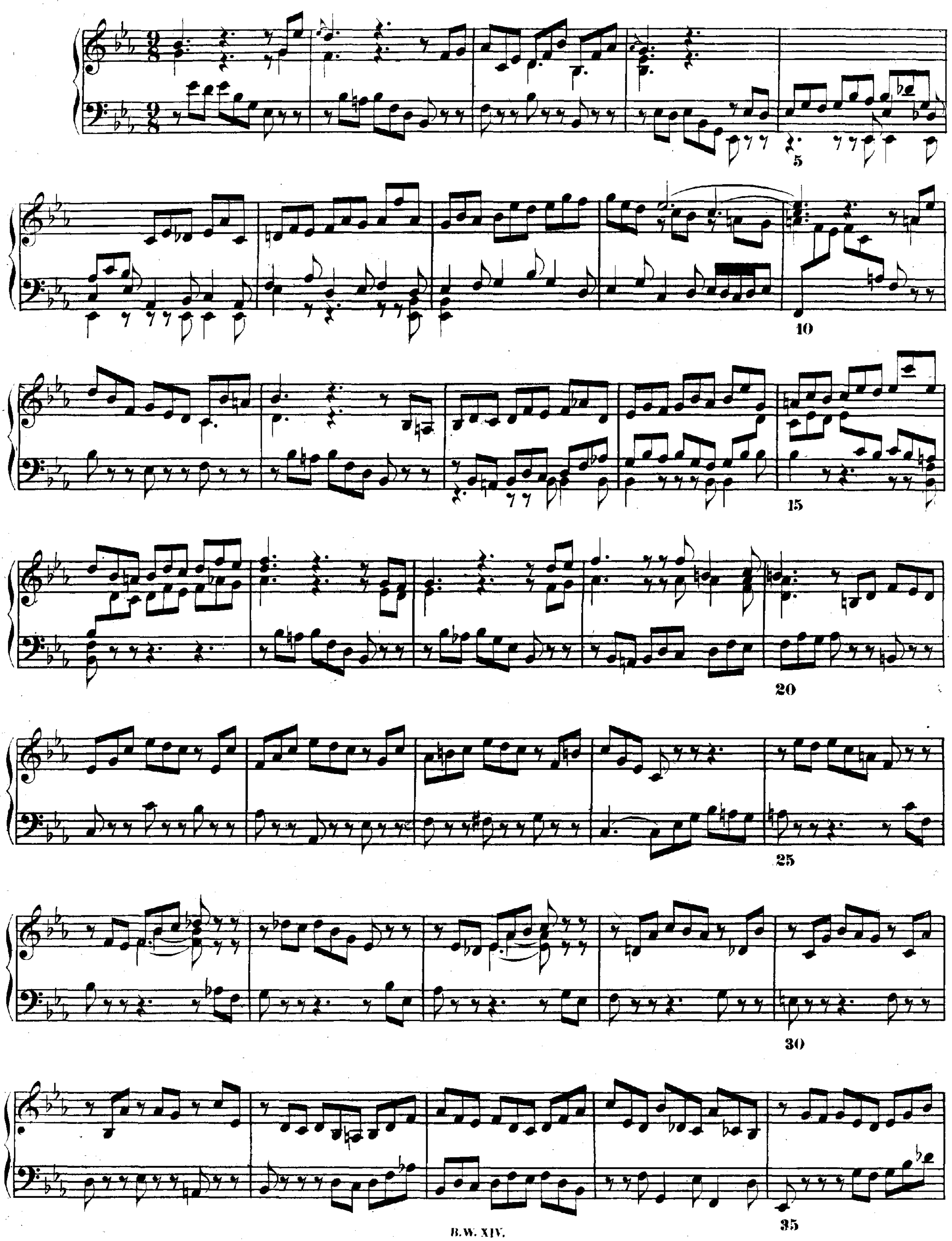

35
40
45
50
55
60

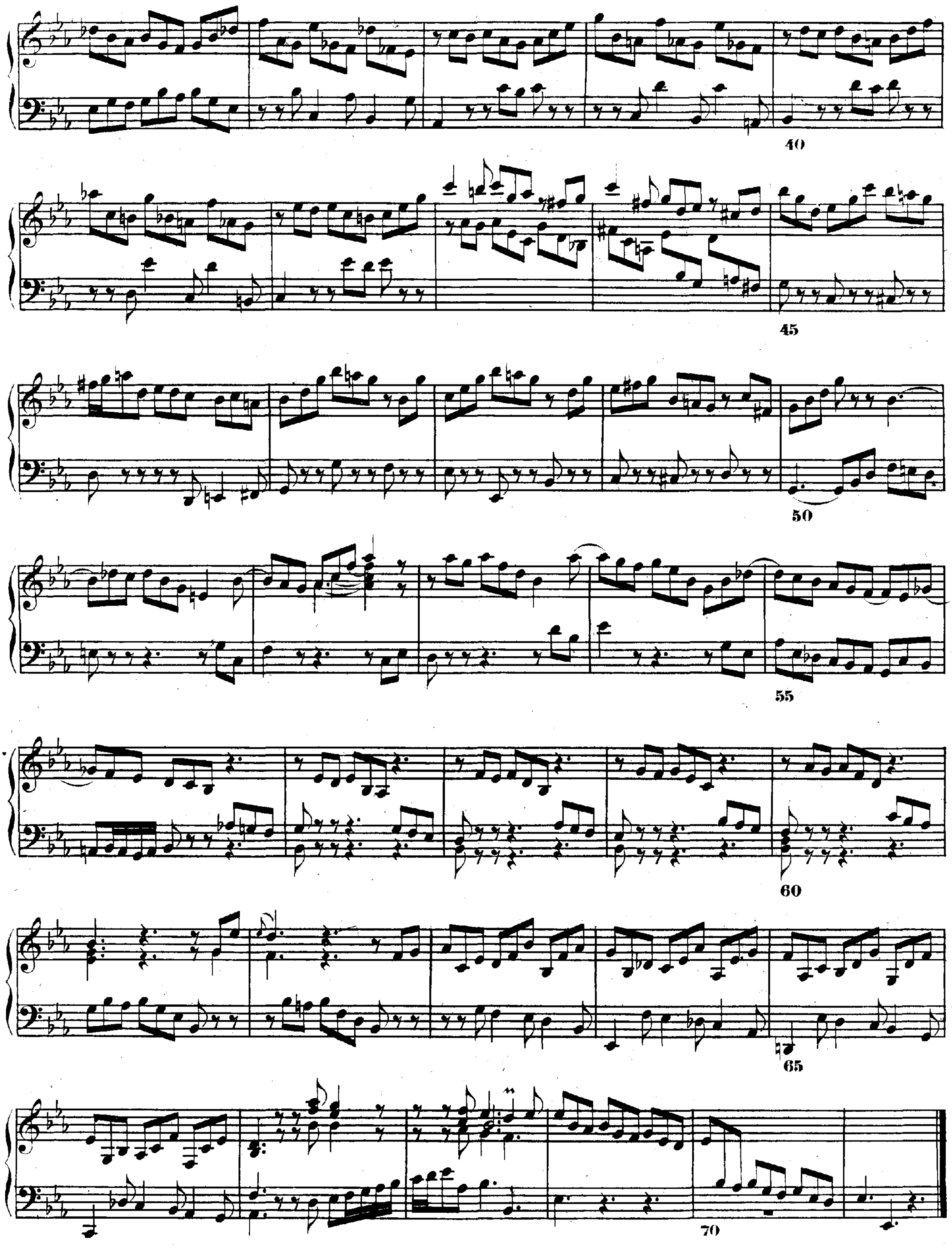
# FUGA VI.




15
20
25

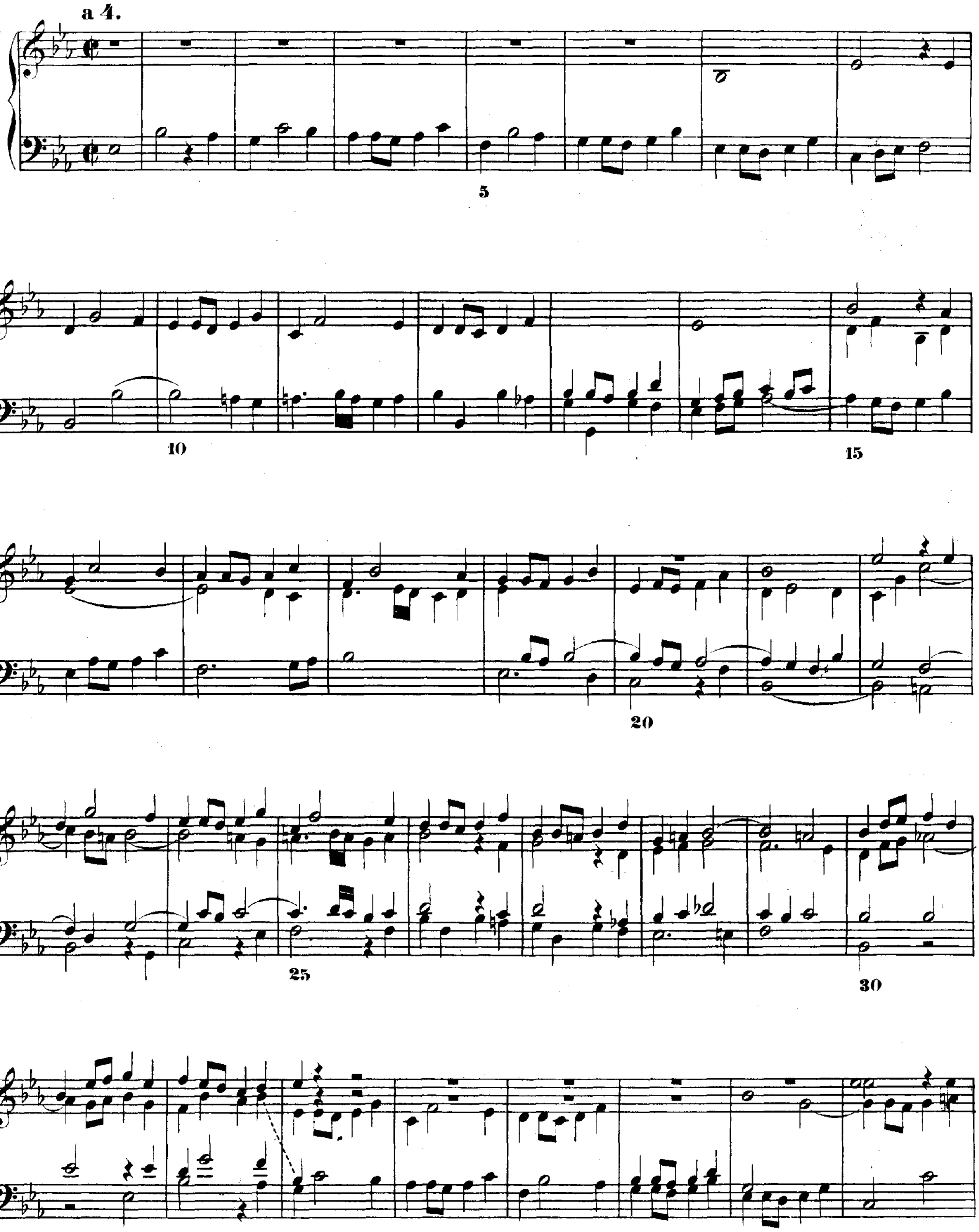
# PRAELUDIUM VII.

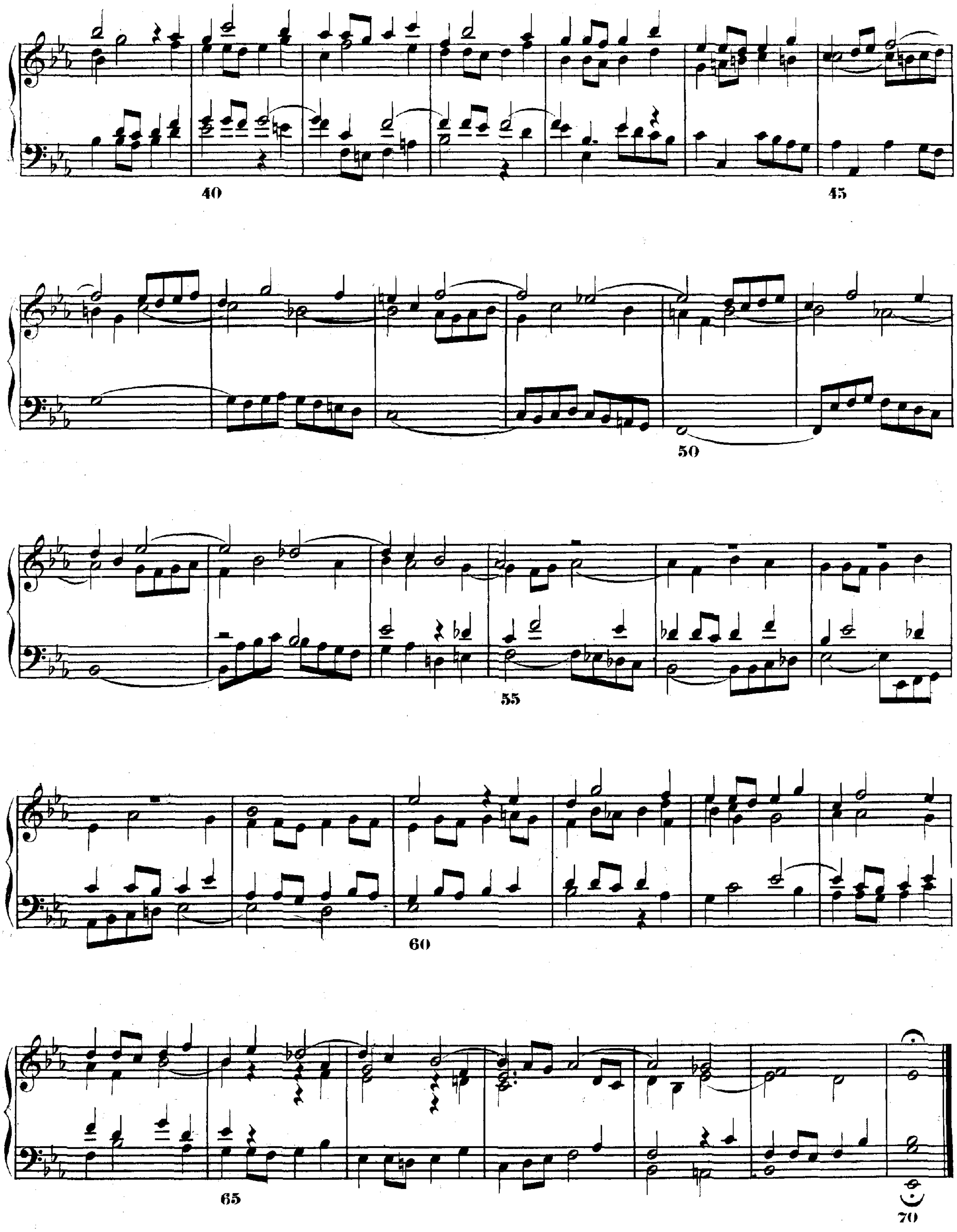



40
45
50
55
60
65
70

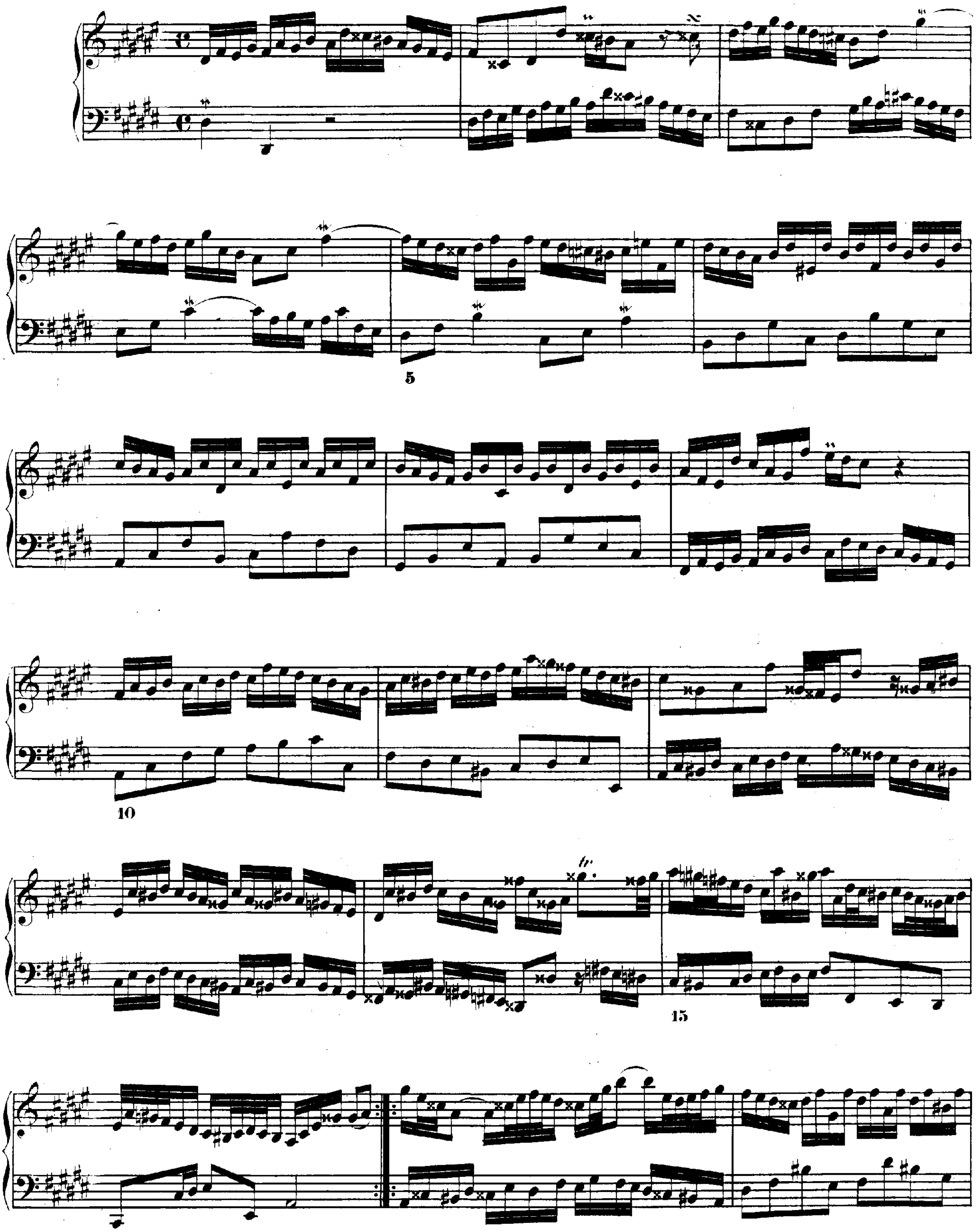
# FUGA VII.

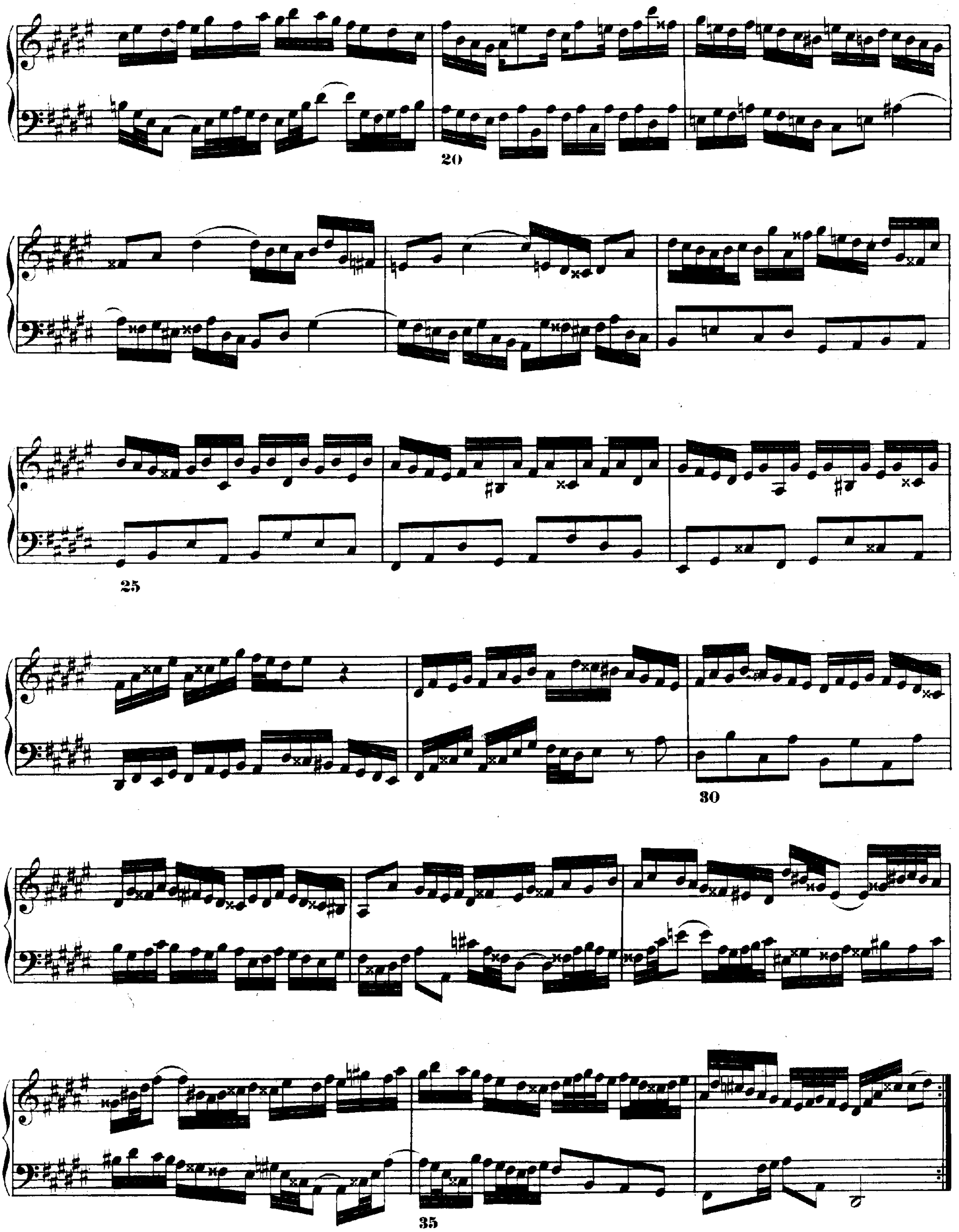
a 4.



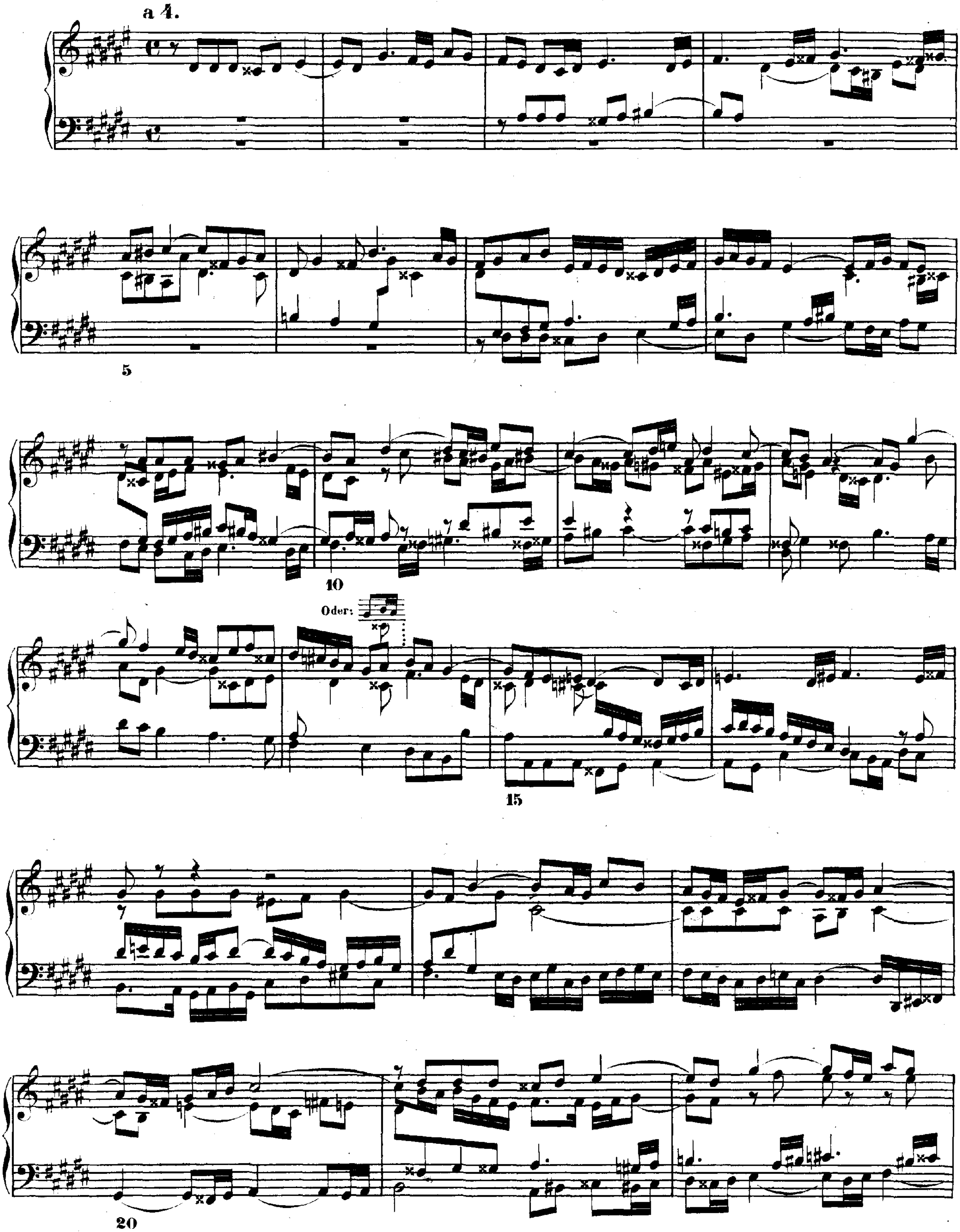

40
45
50
55
60
65
70

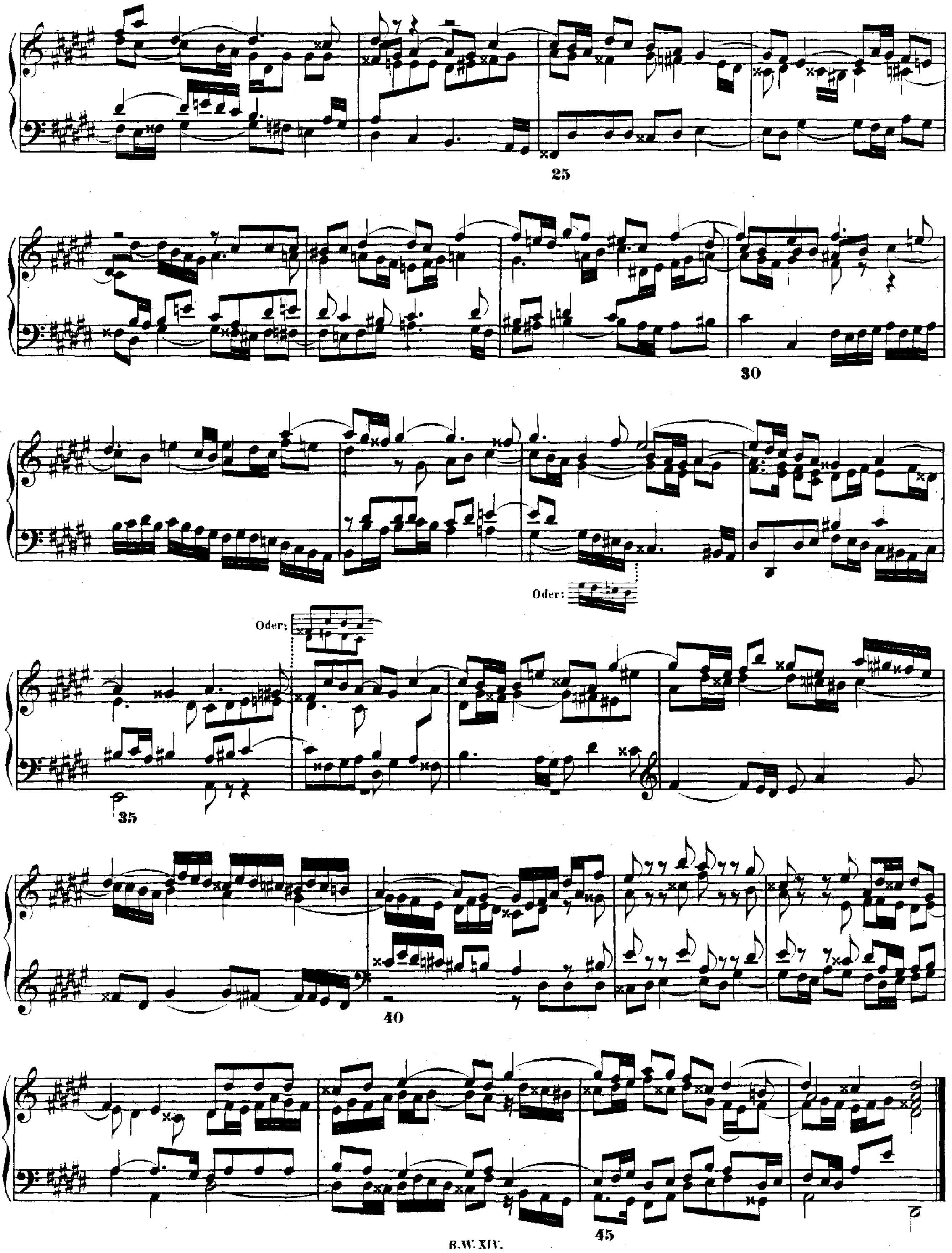
# PRAELUDIUM VIII.



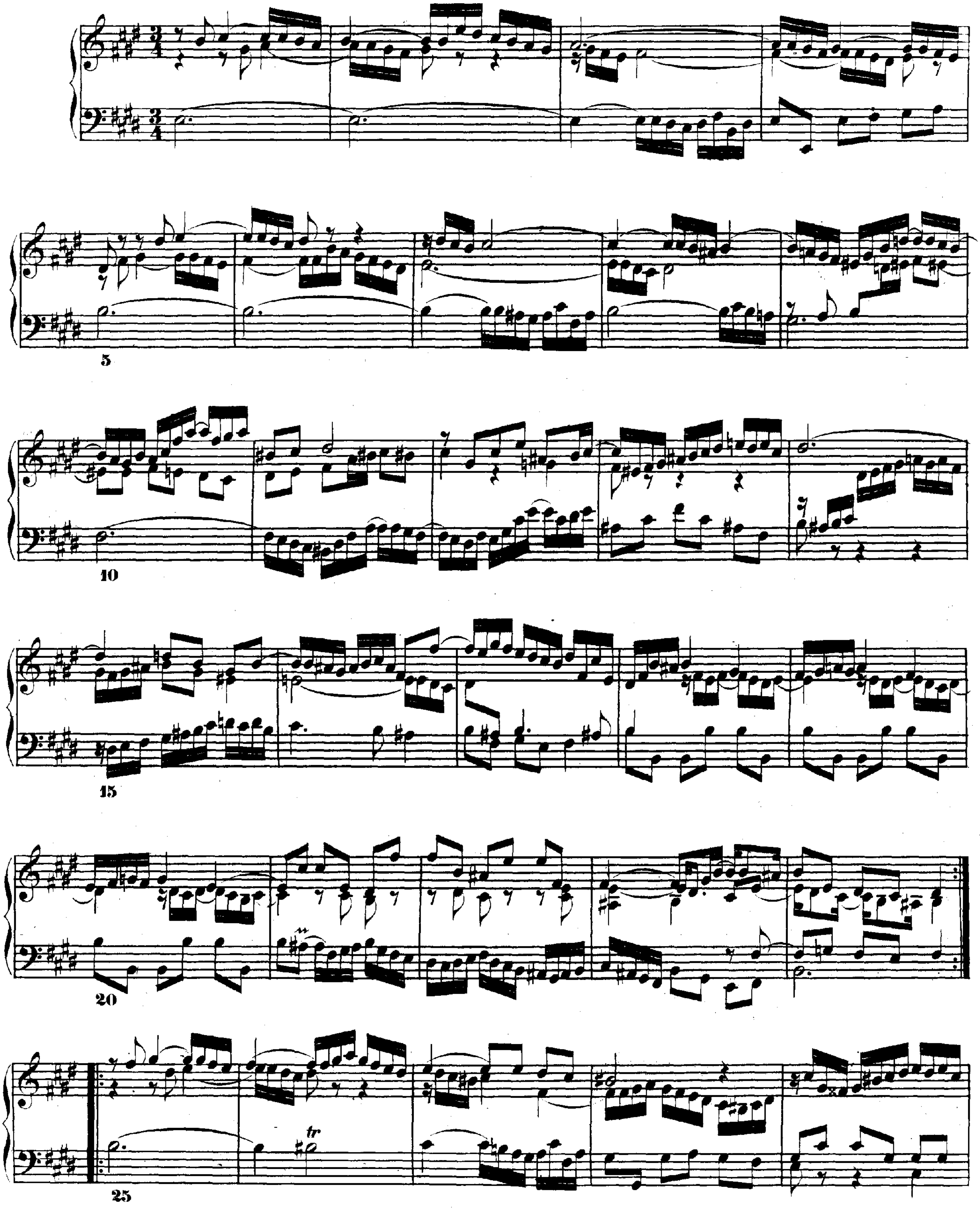

20
25
30
35

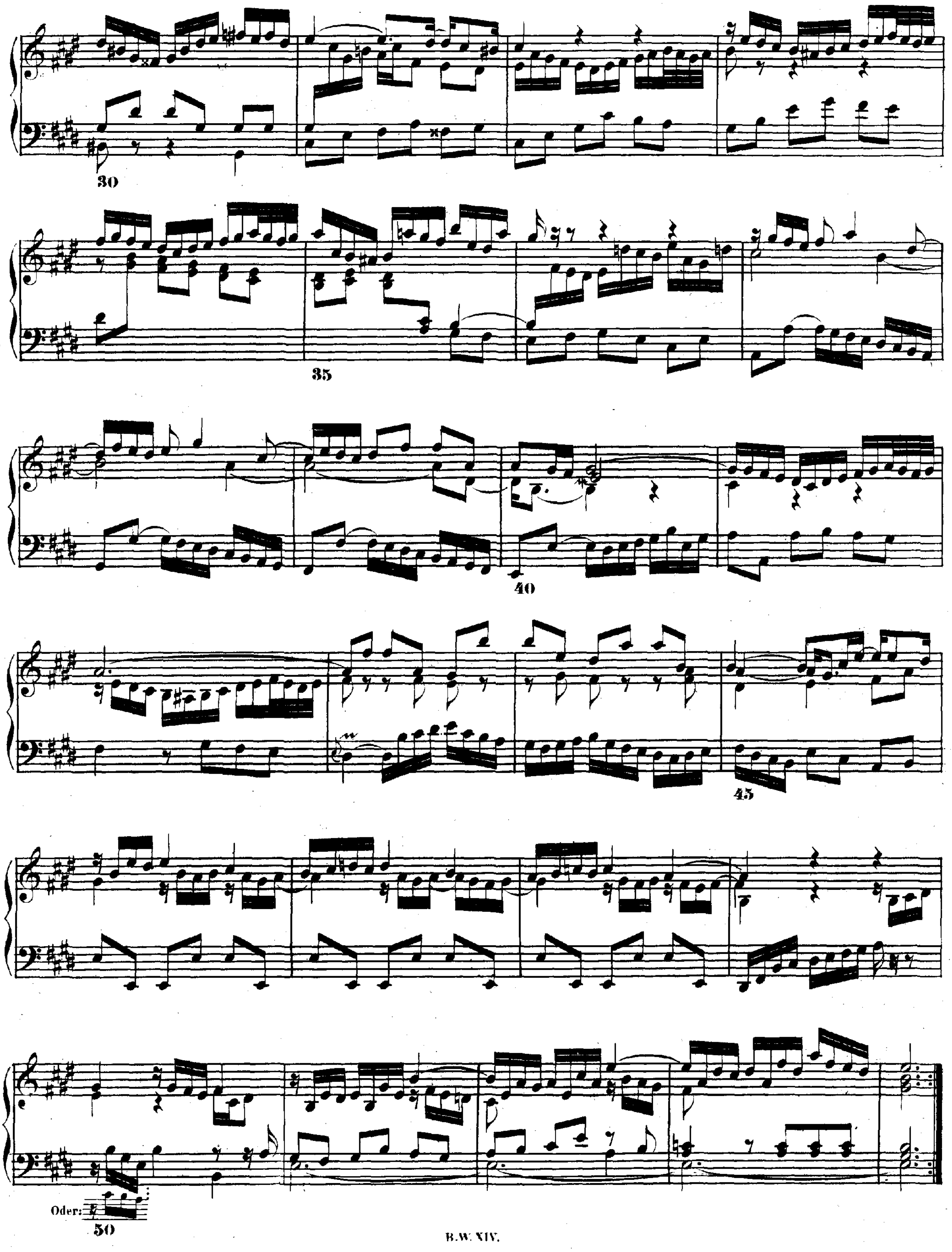
# FUGA VIII.



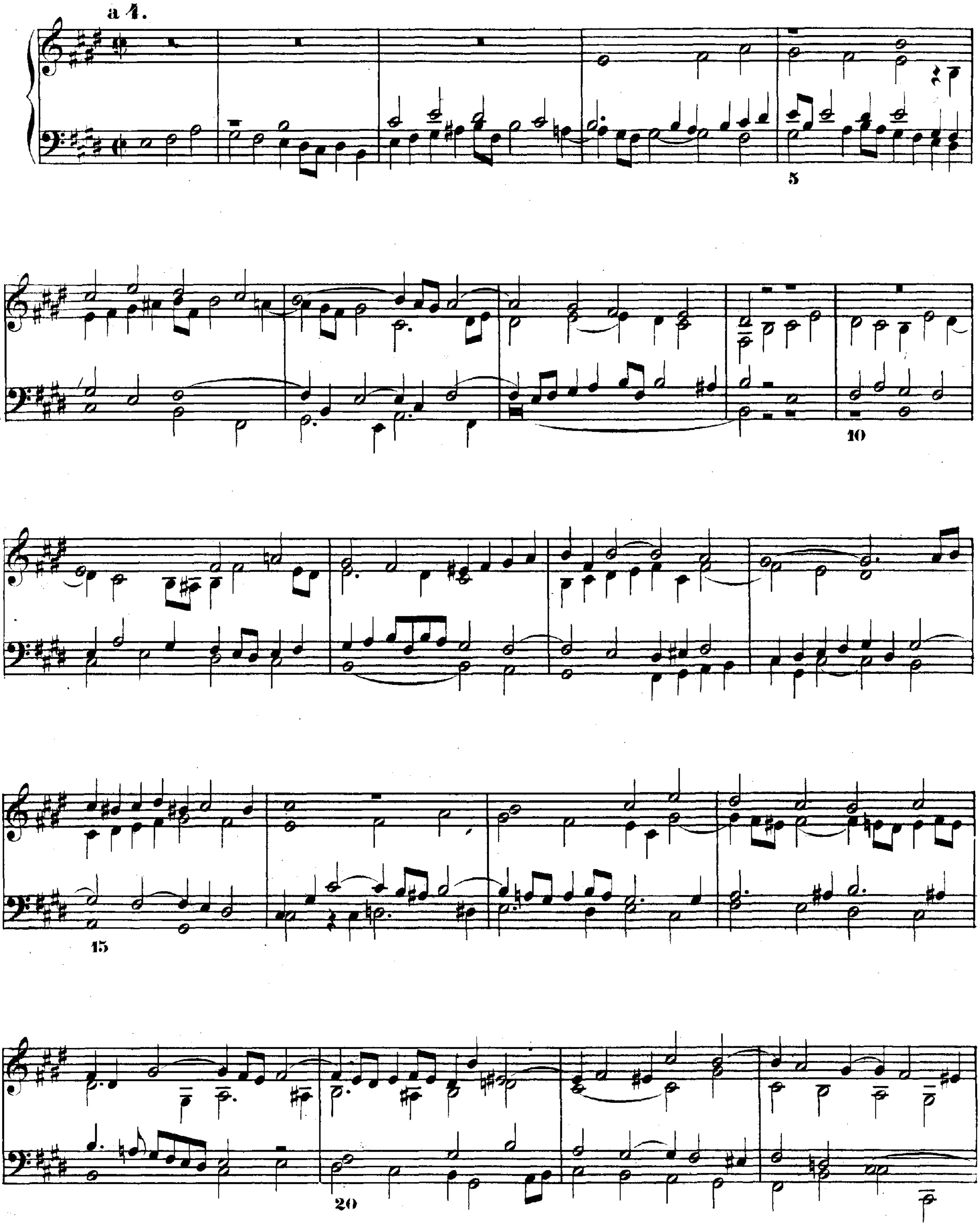

25
30
Oder:
Oder:
35
40
45

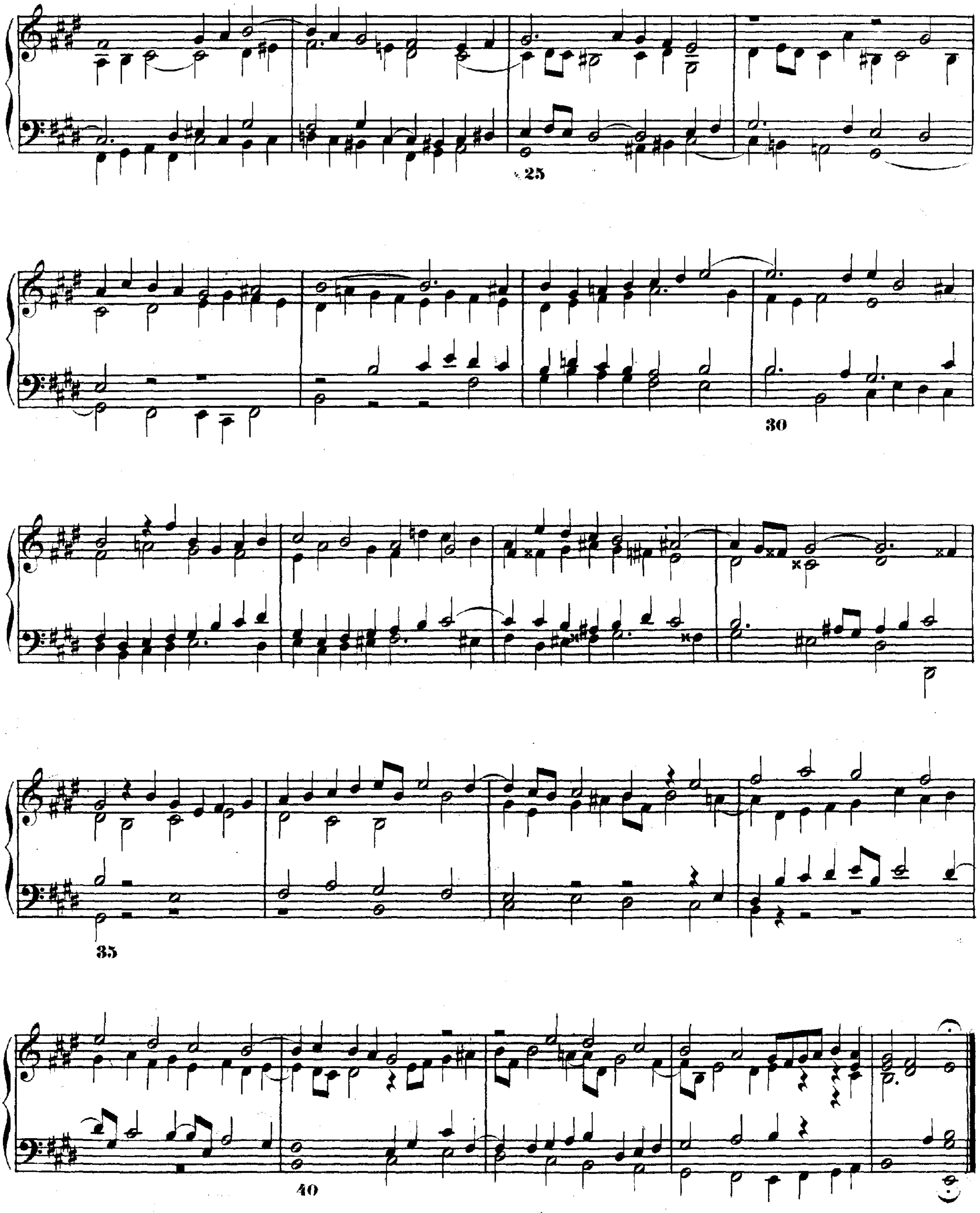
# PRAELUDIUM IX.



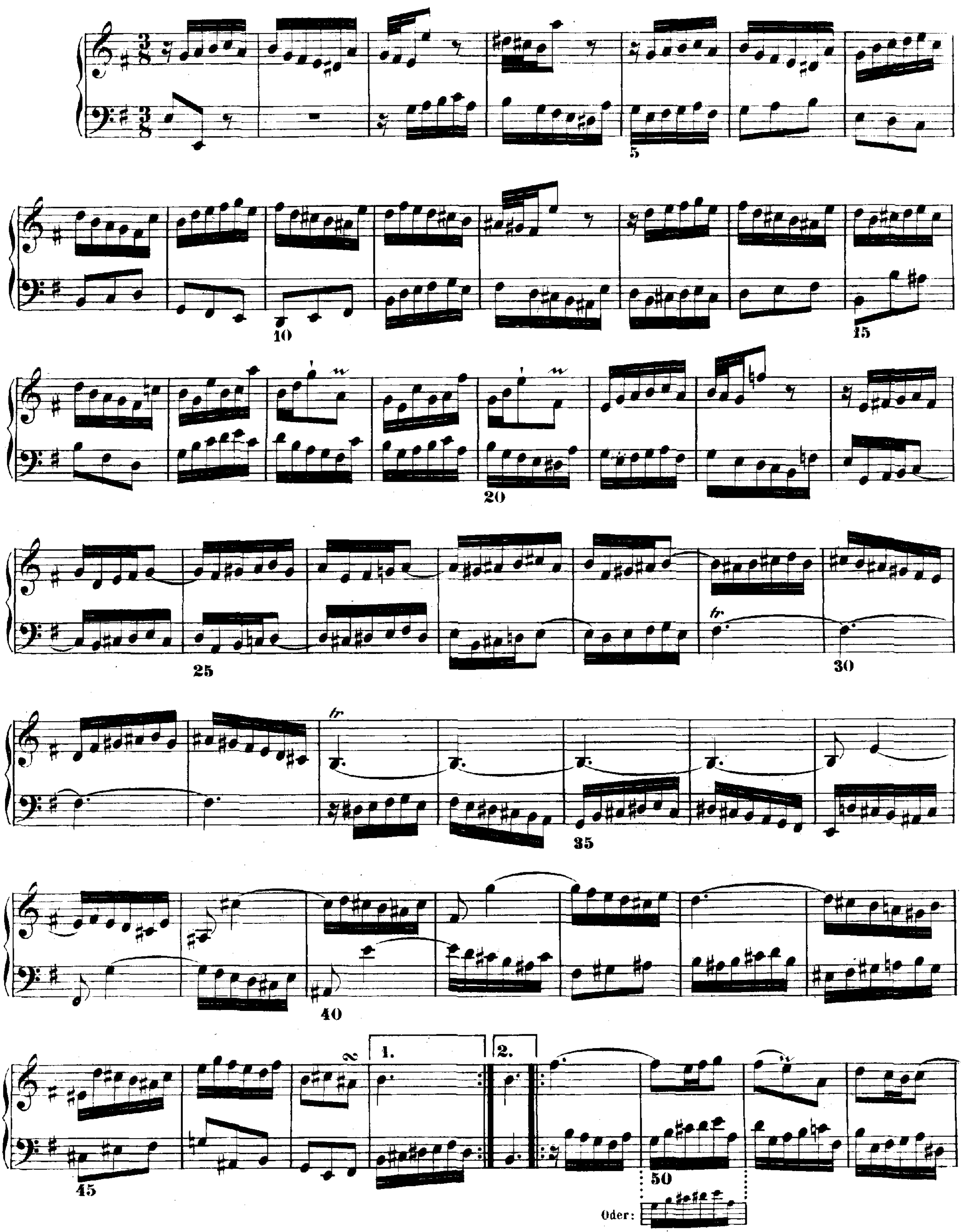

30
35
40
45
Oder:
50

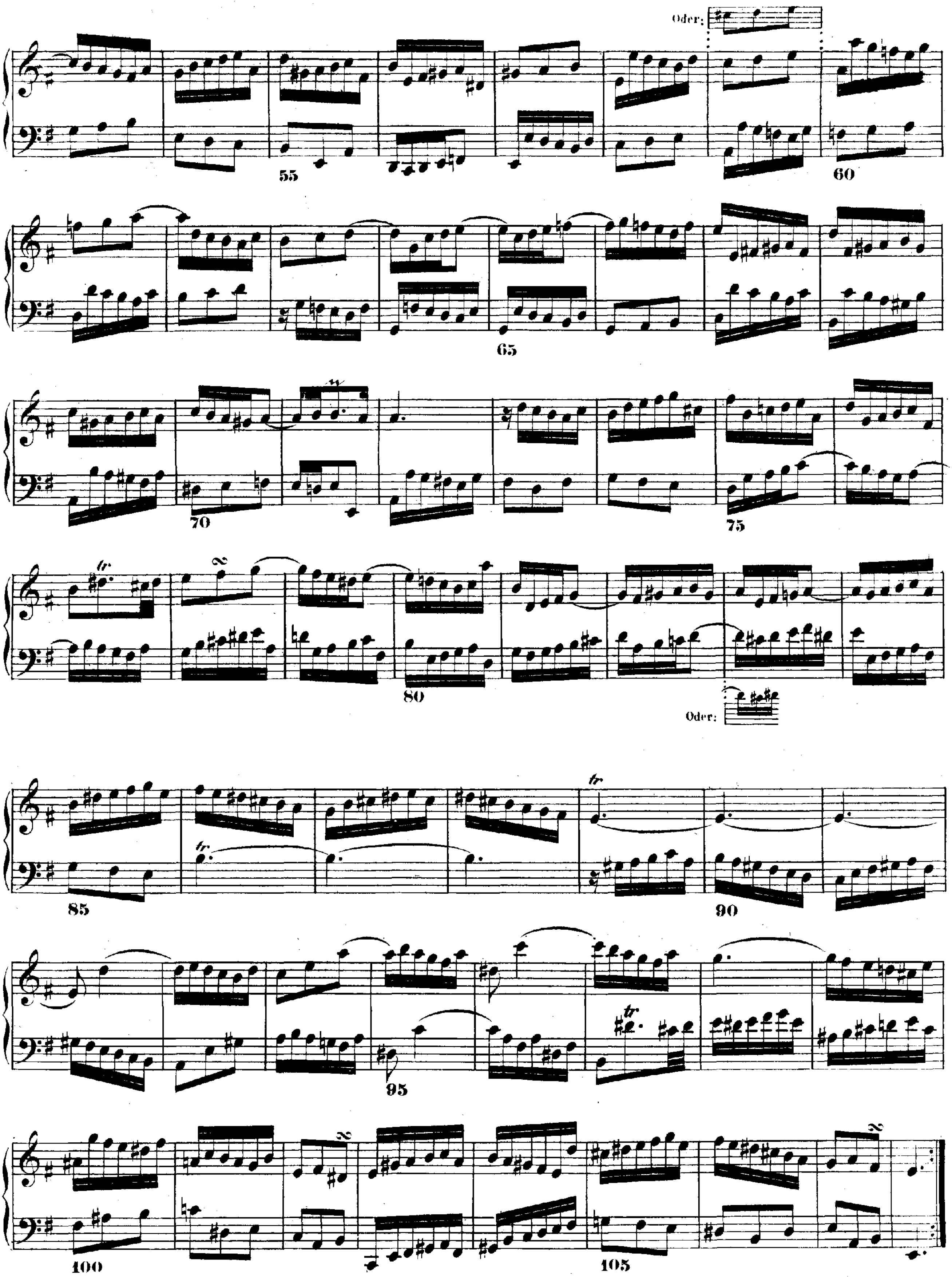
# FUGA IX.



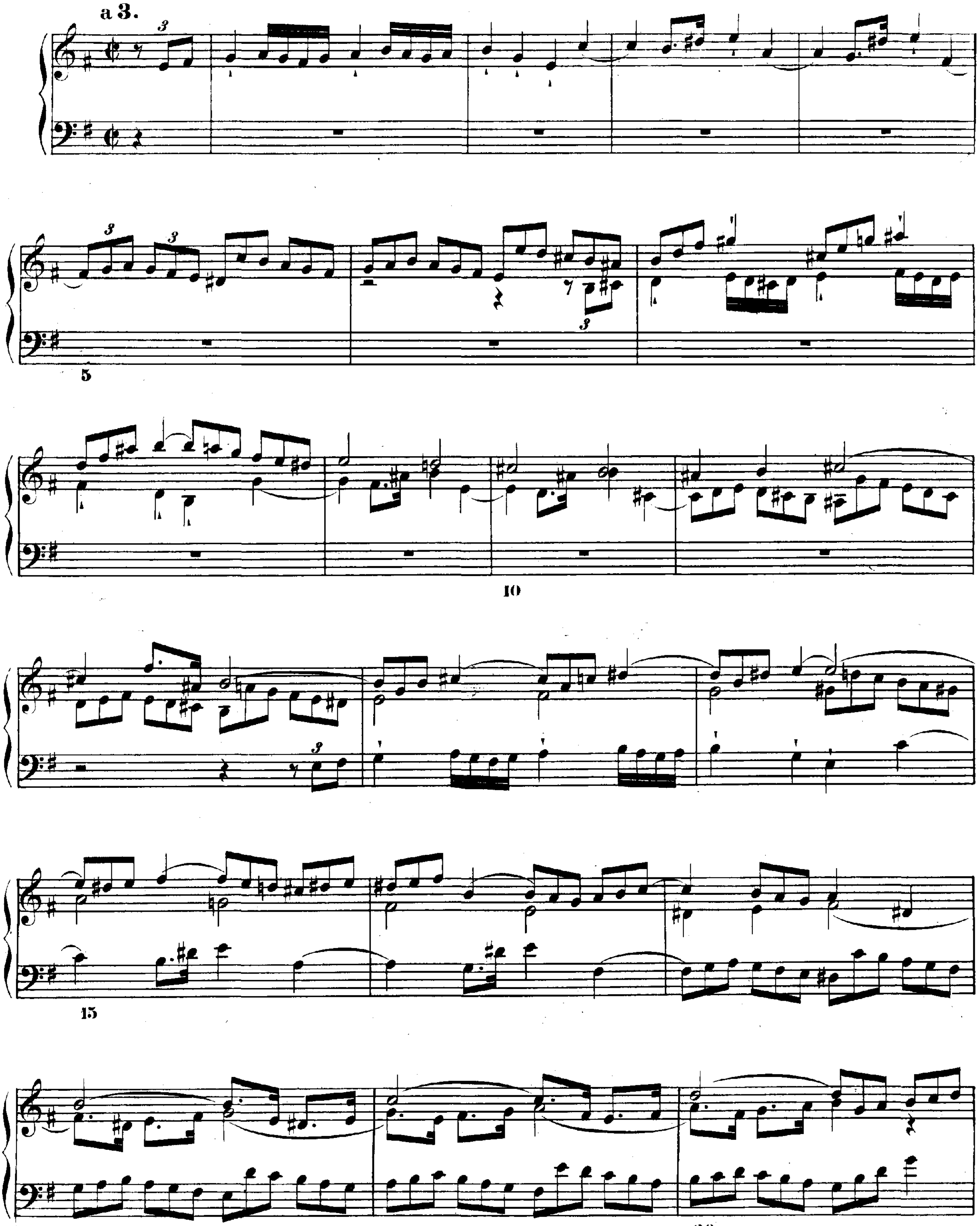

25
30
35
40

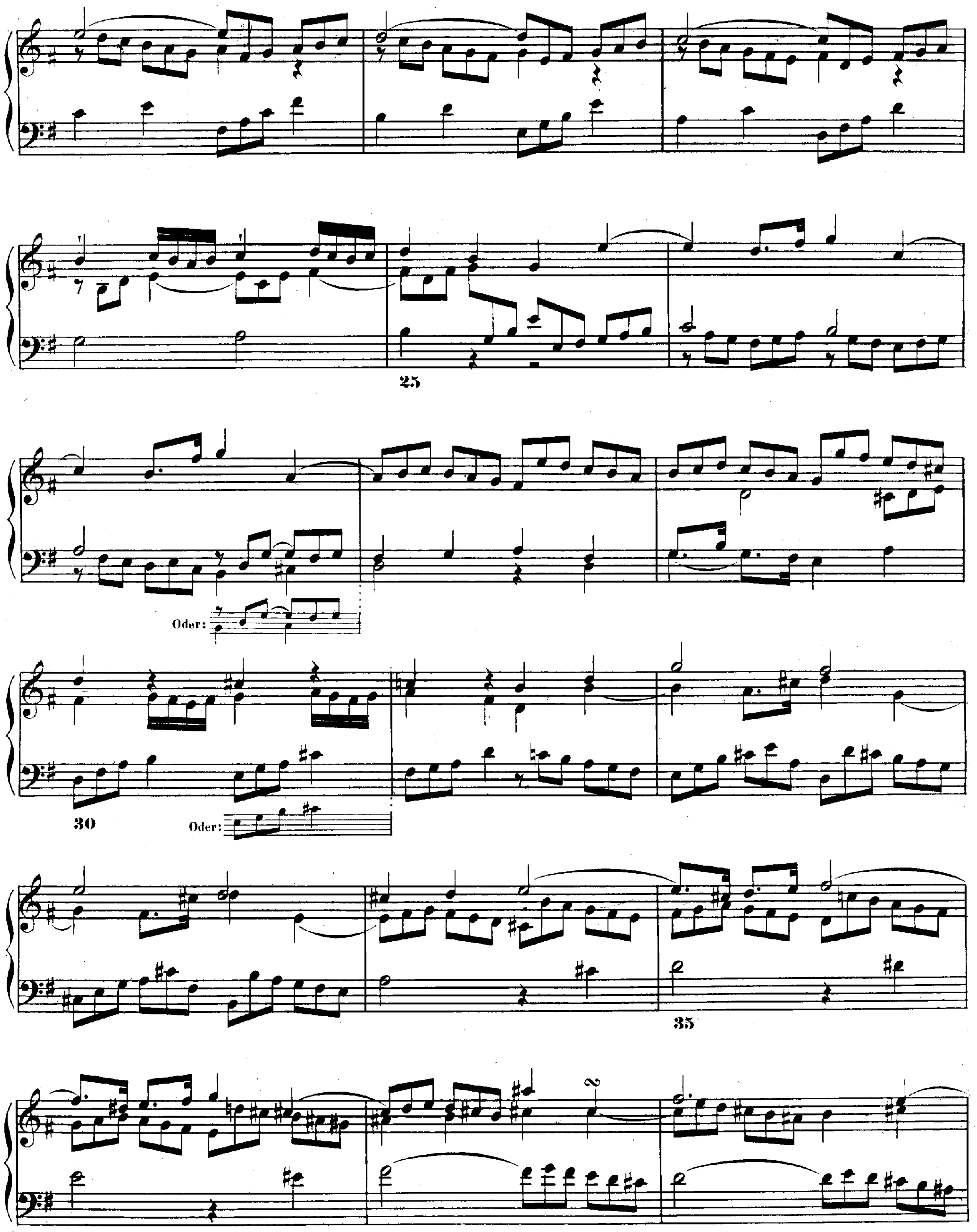
# PRAELUDIUM X.

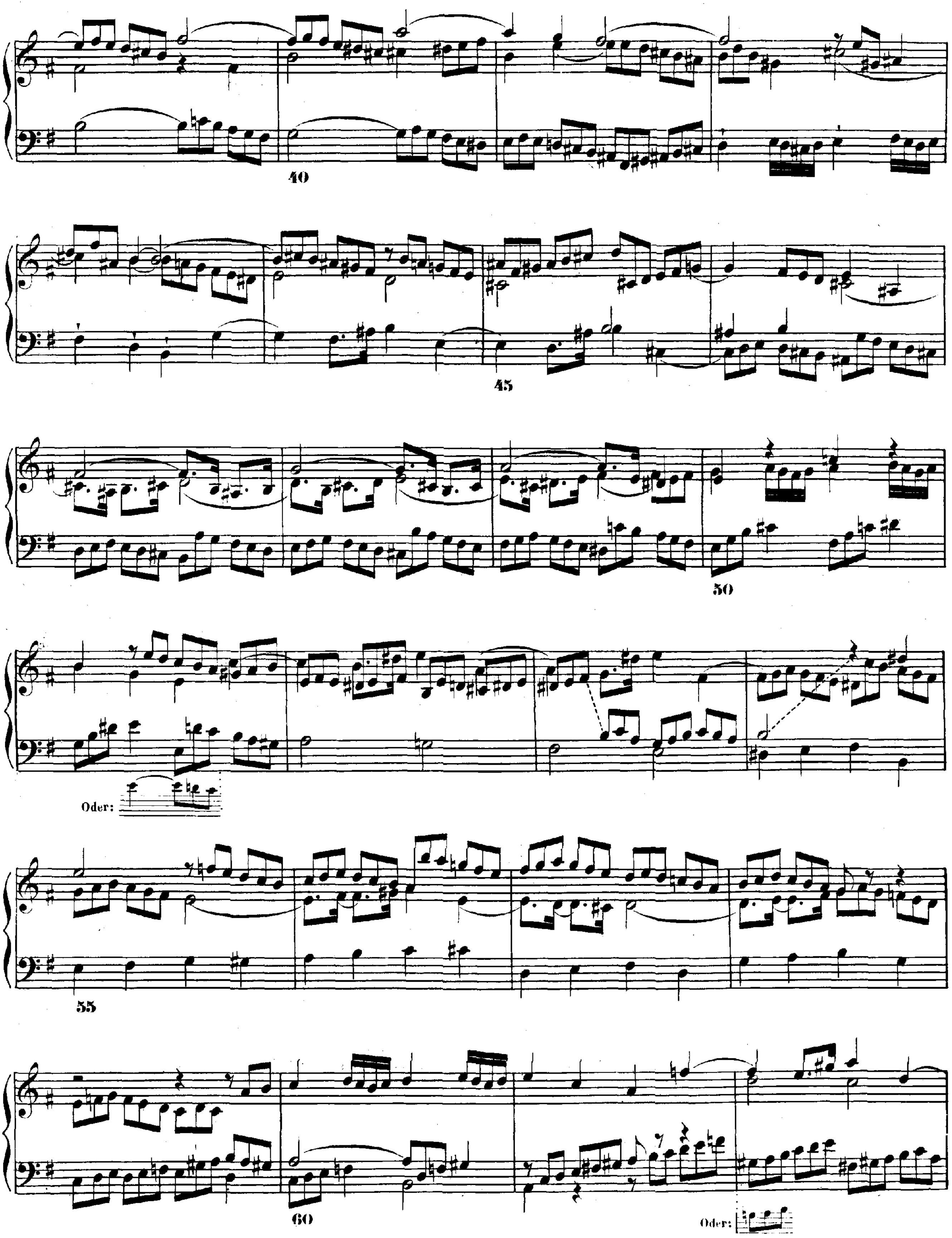


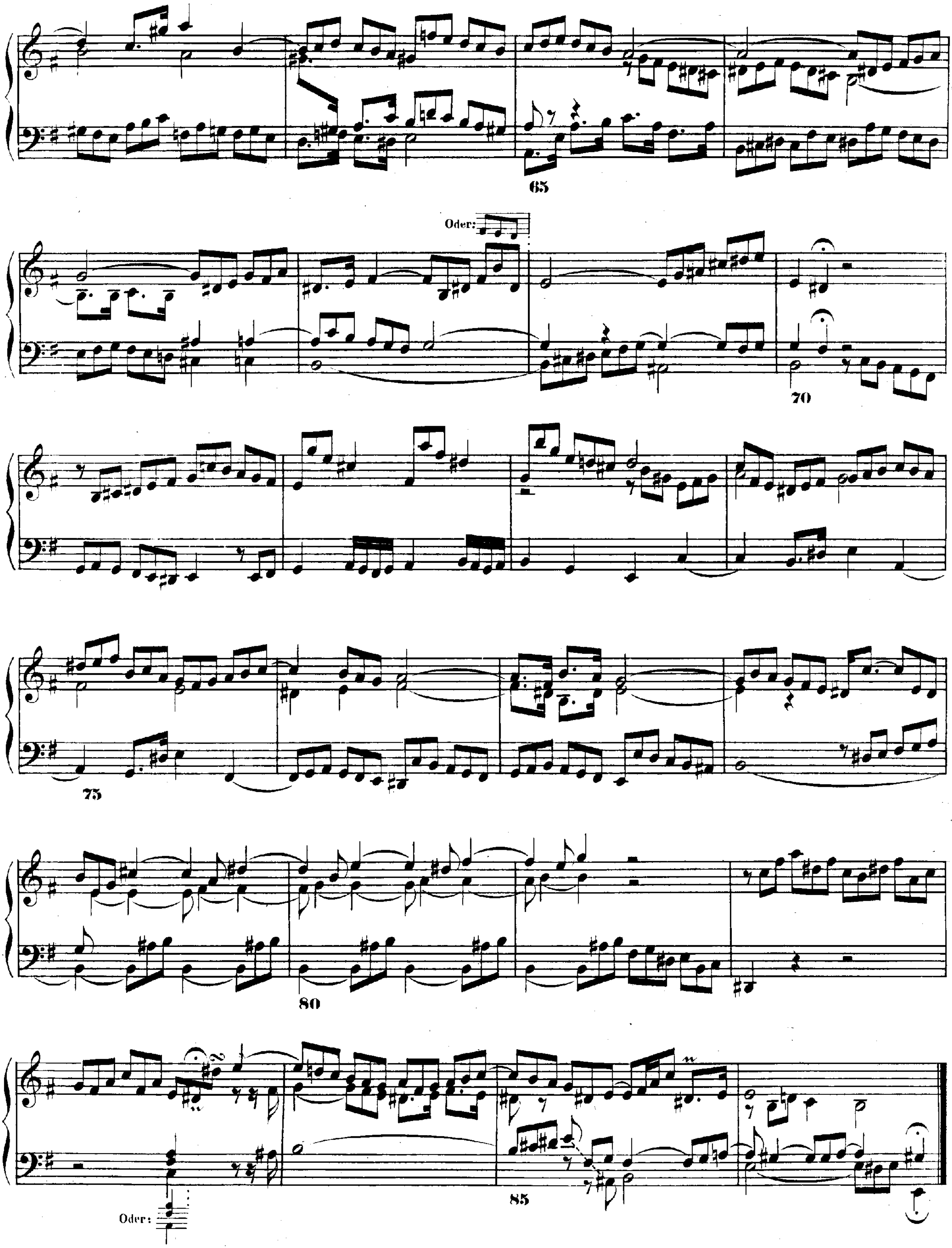

Oder:
55
60
65
70
75
80
Oder:
85
90
95
100
105

# FUGA X.

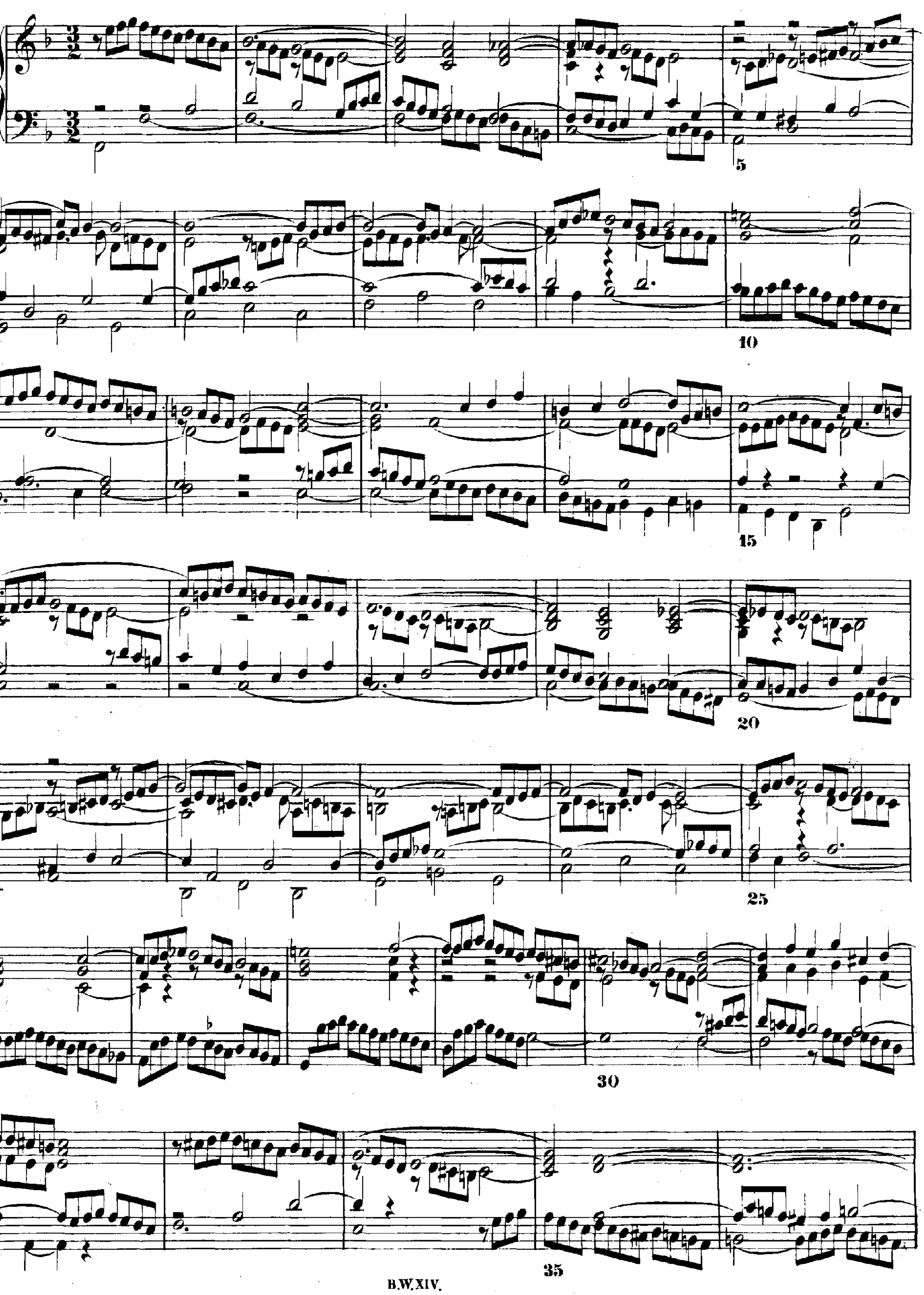


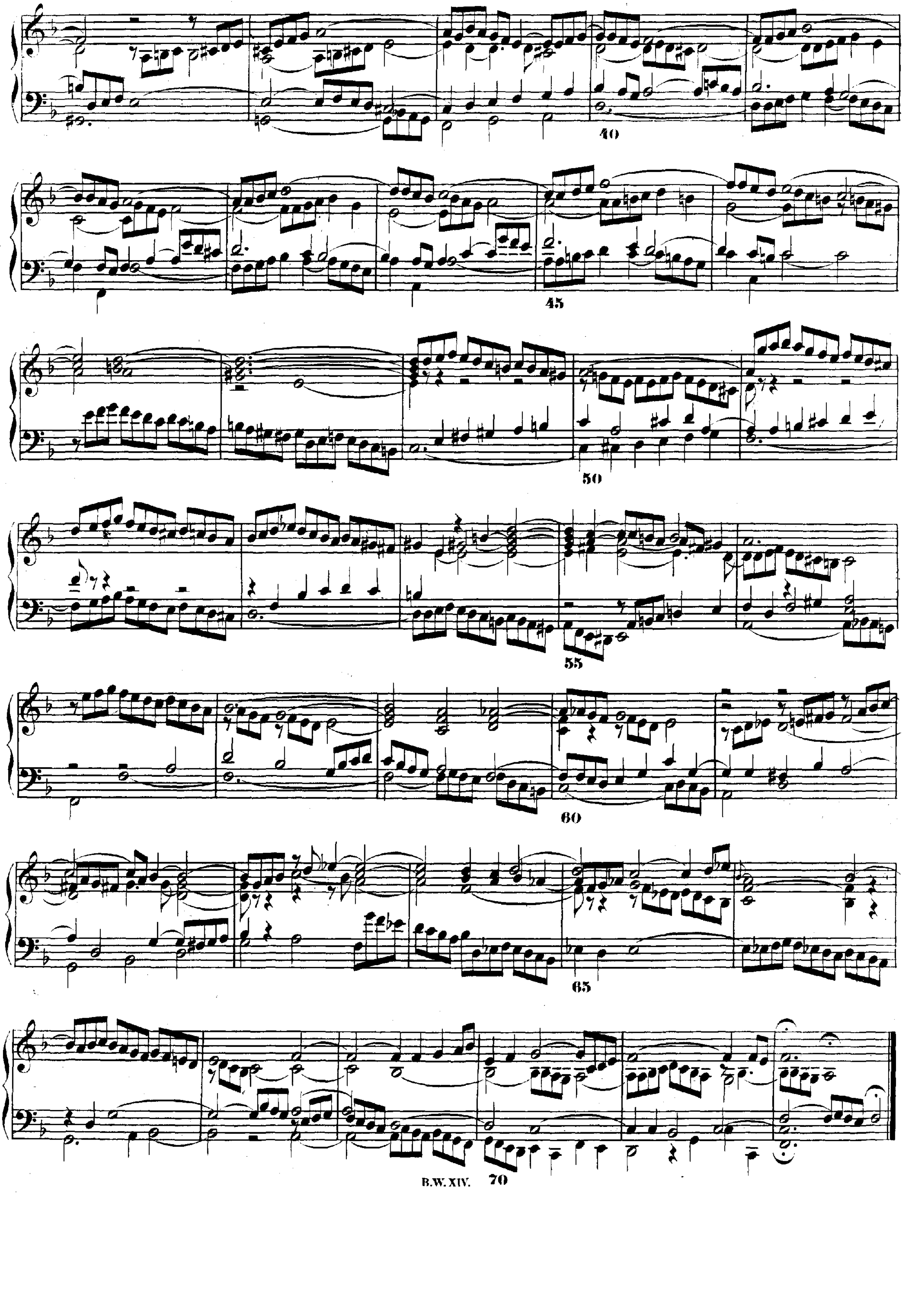

25
Oder:
30
Oder:
35


40
45
50
Oder:
55
60
Oder:

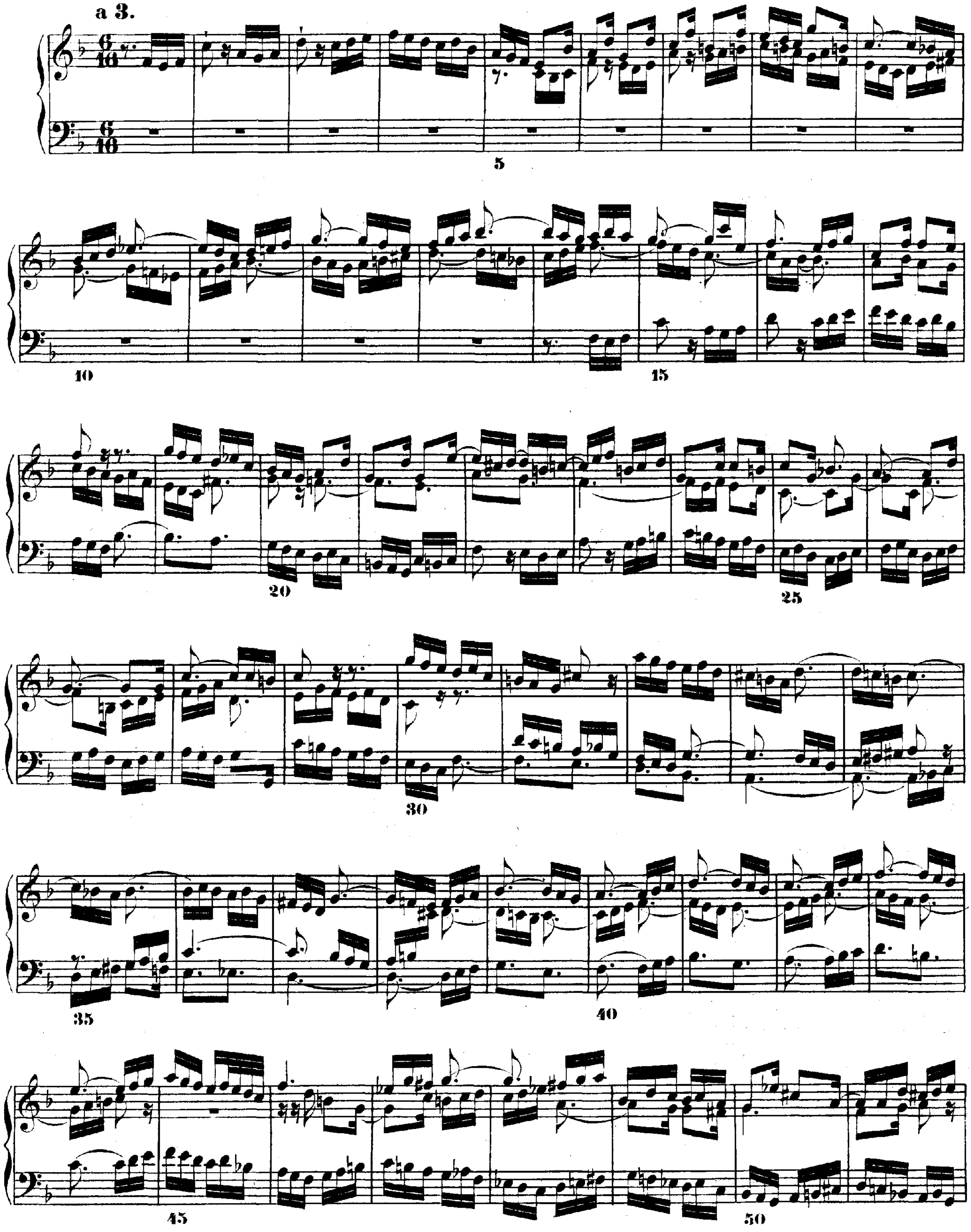

65
Oder:
70
75
80
85
Oder:

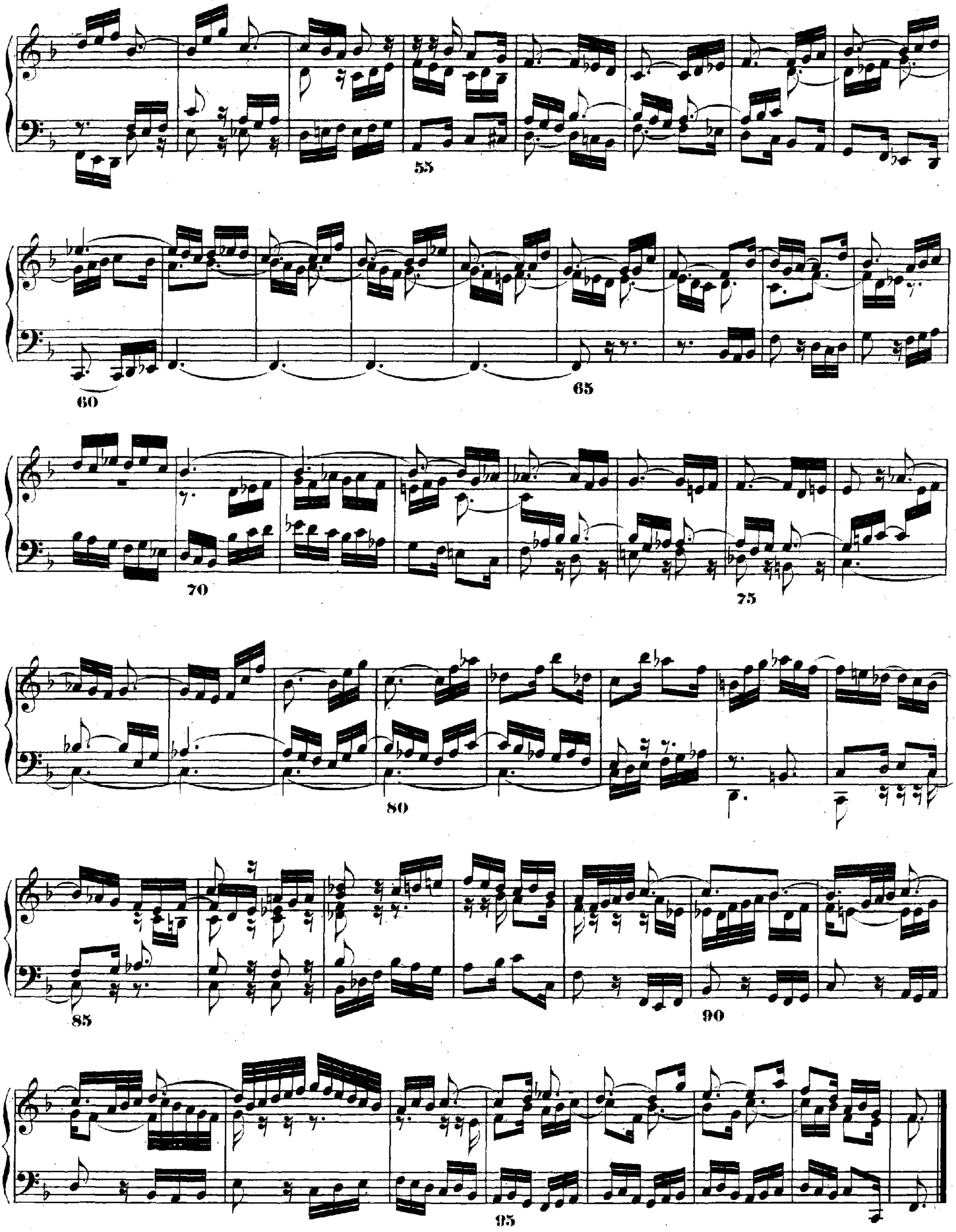
# PRAELUDIUM XI.



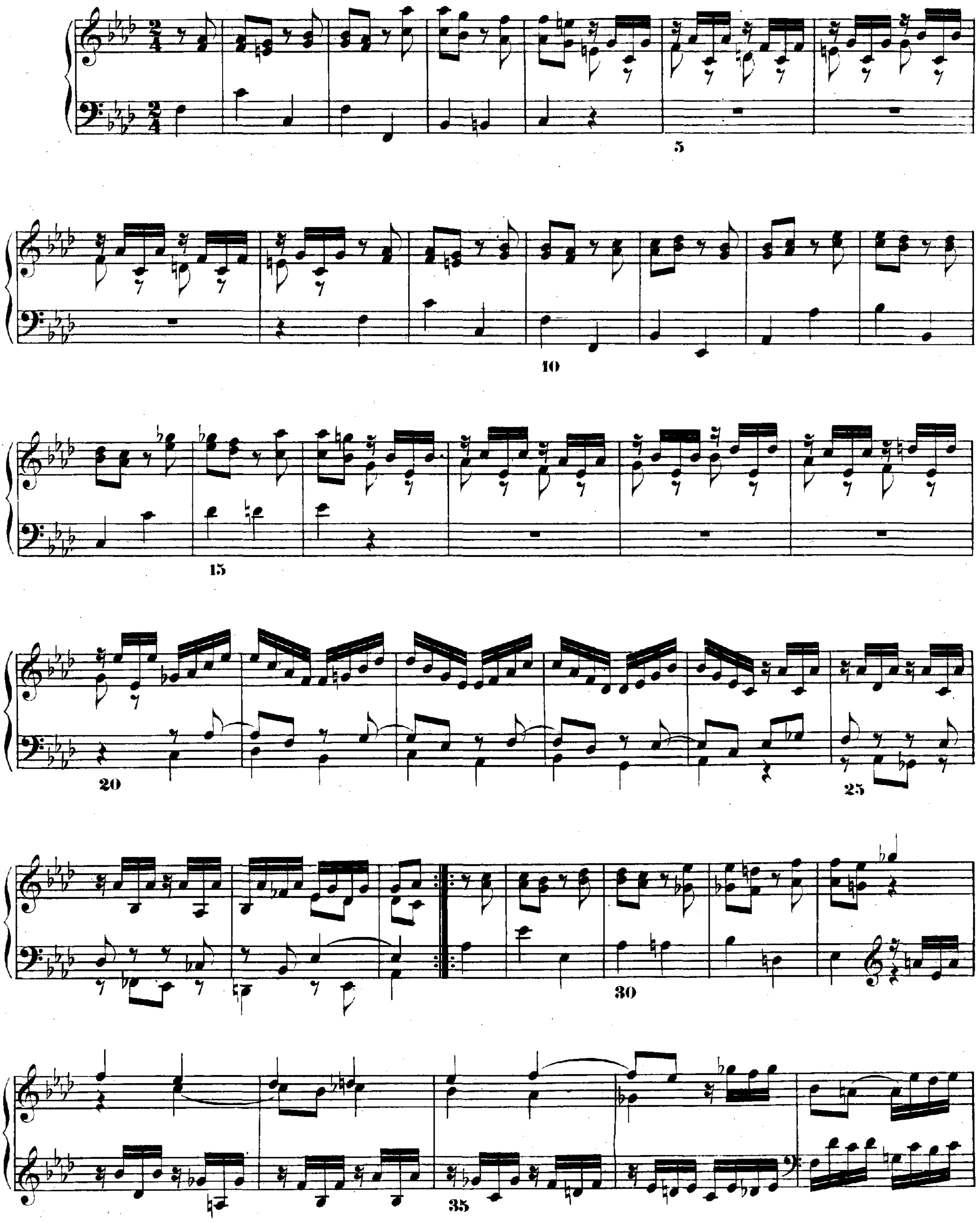

40
45
50
55
60
65
70

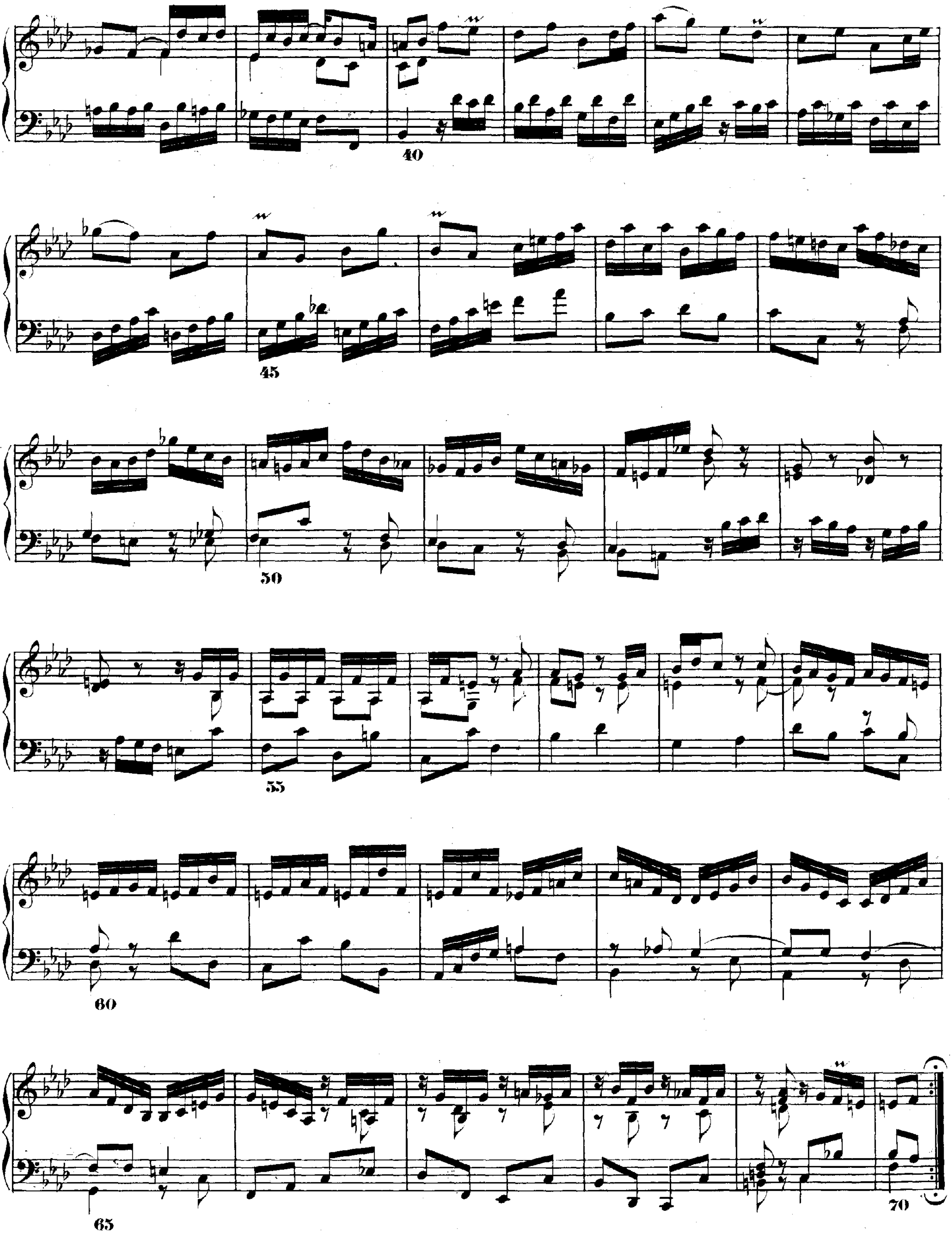
# FUGA XI.



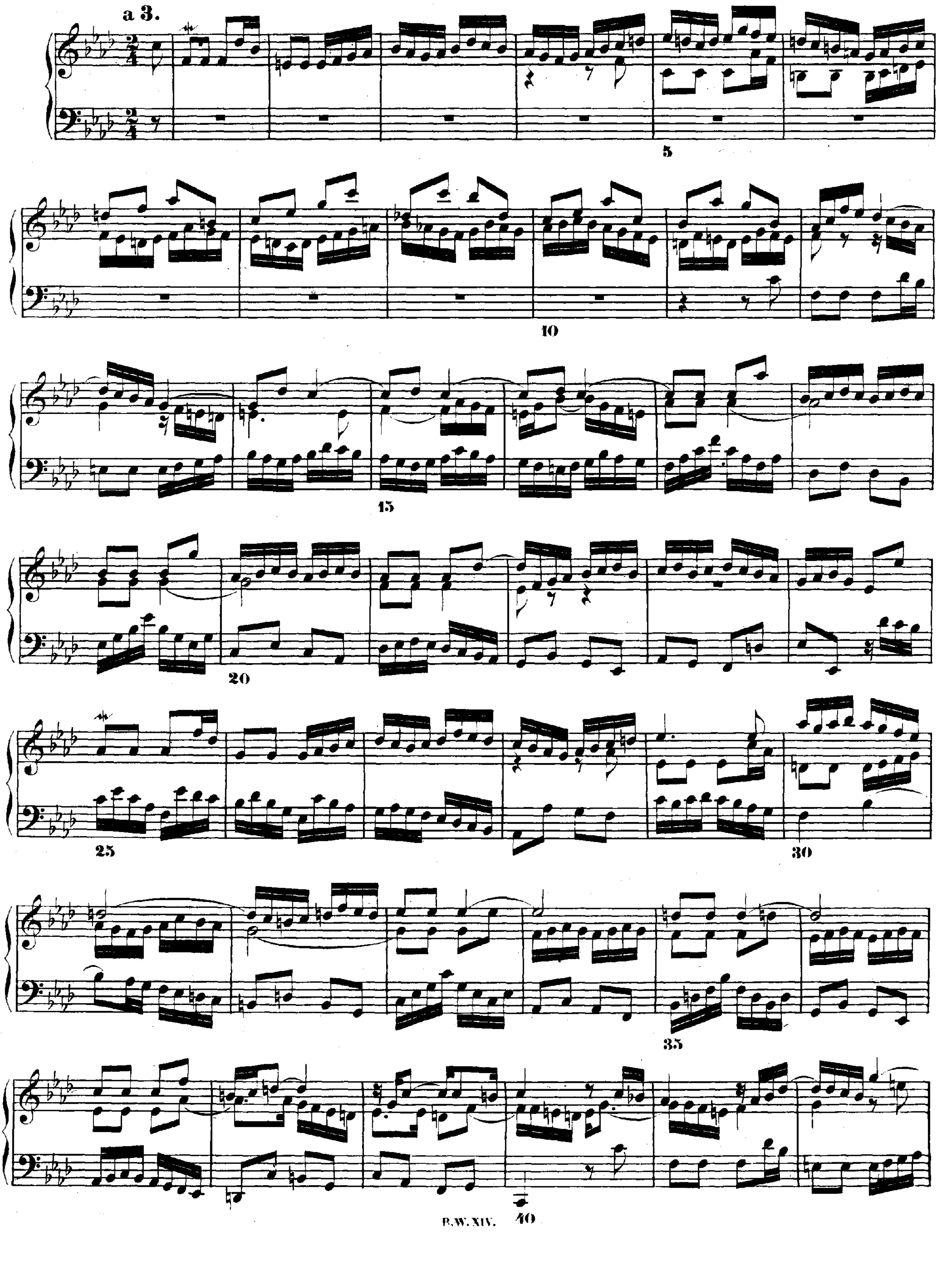


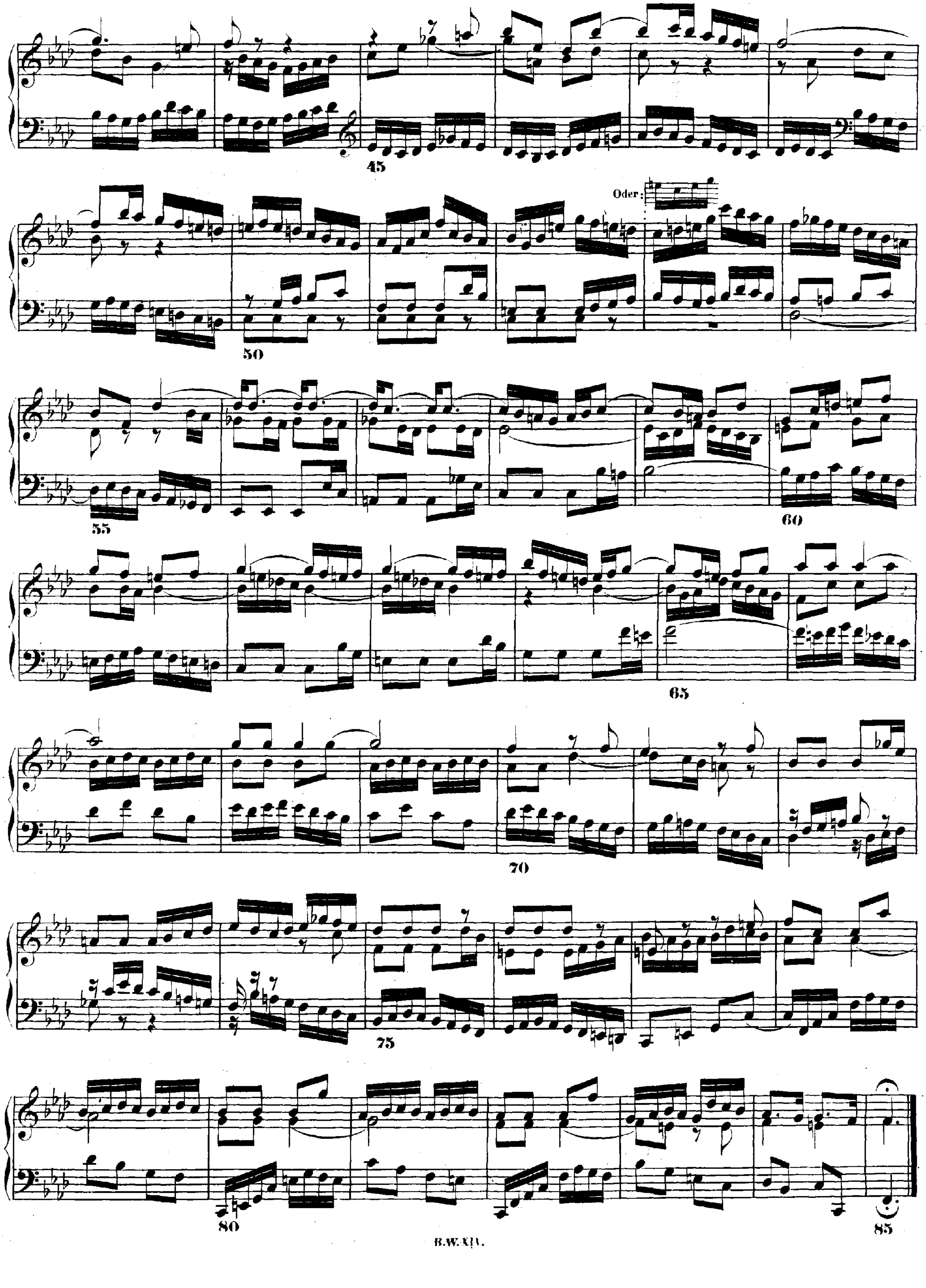
# PRAELUDIUM XII.



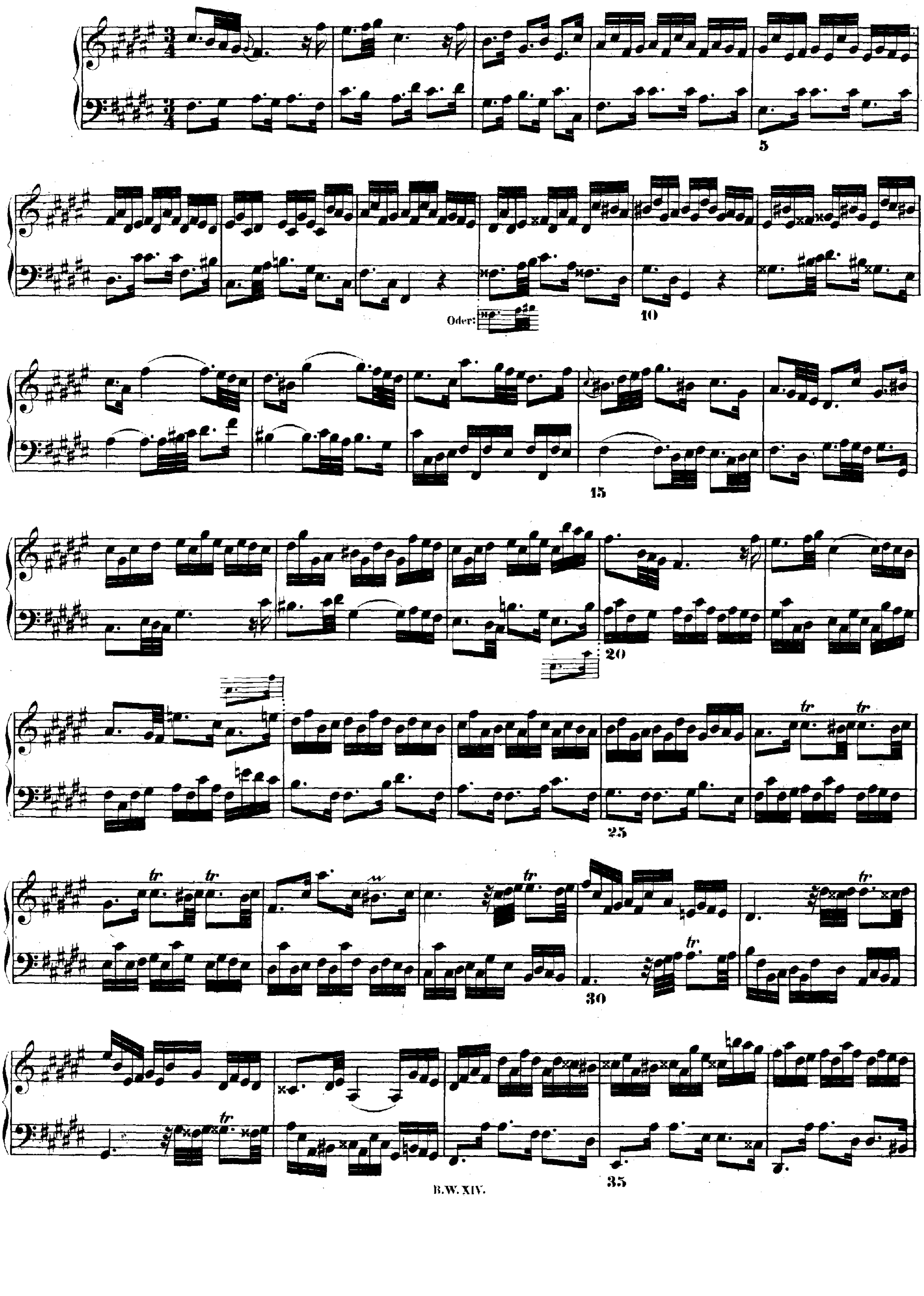

40
45
50
55
60
65
70

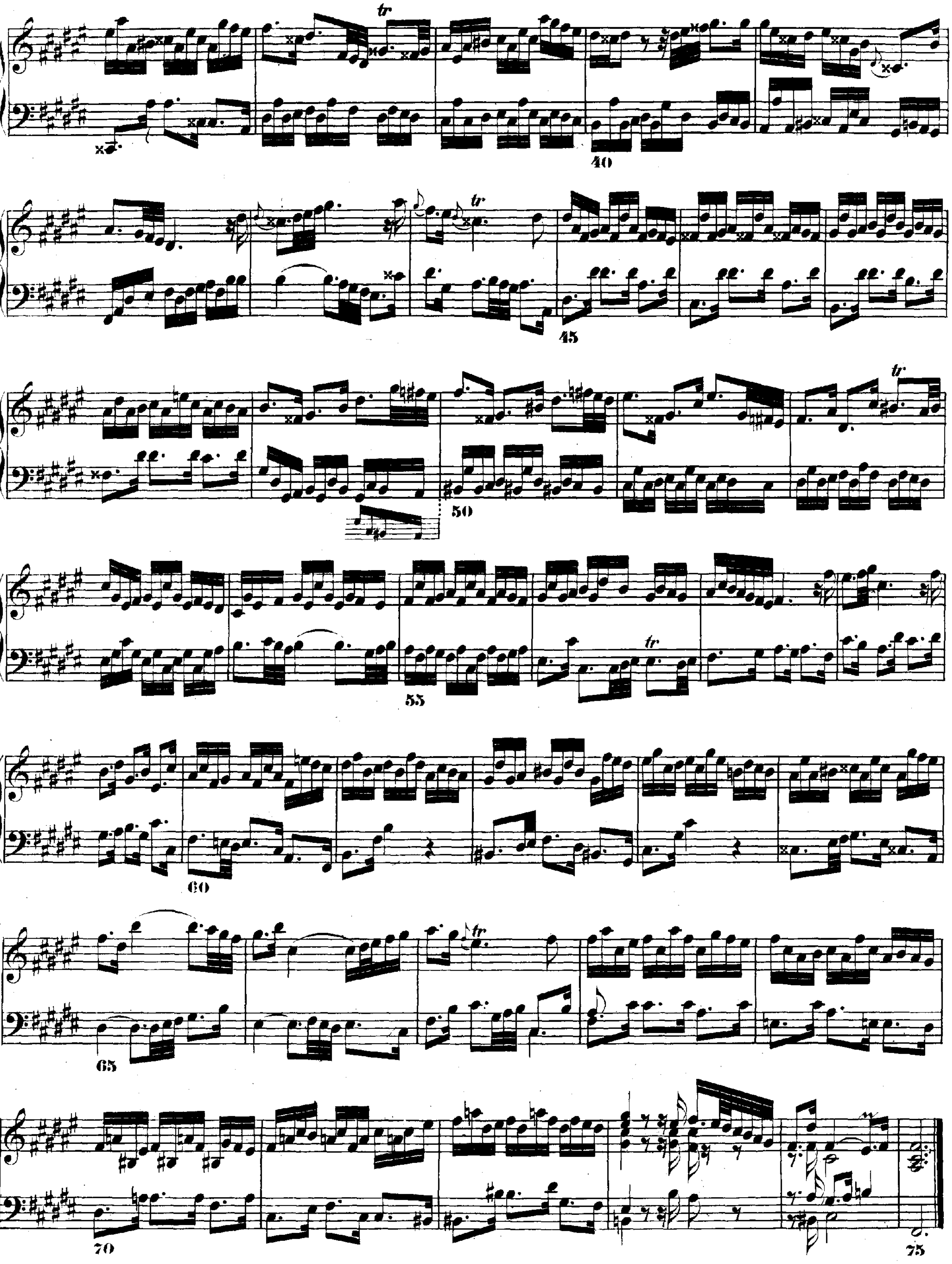
# FUGA XII.




45
Oder:
50
55
60
65
70
75
80
85

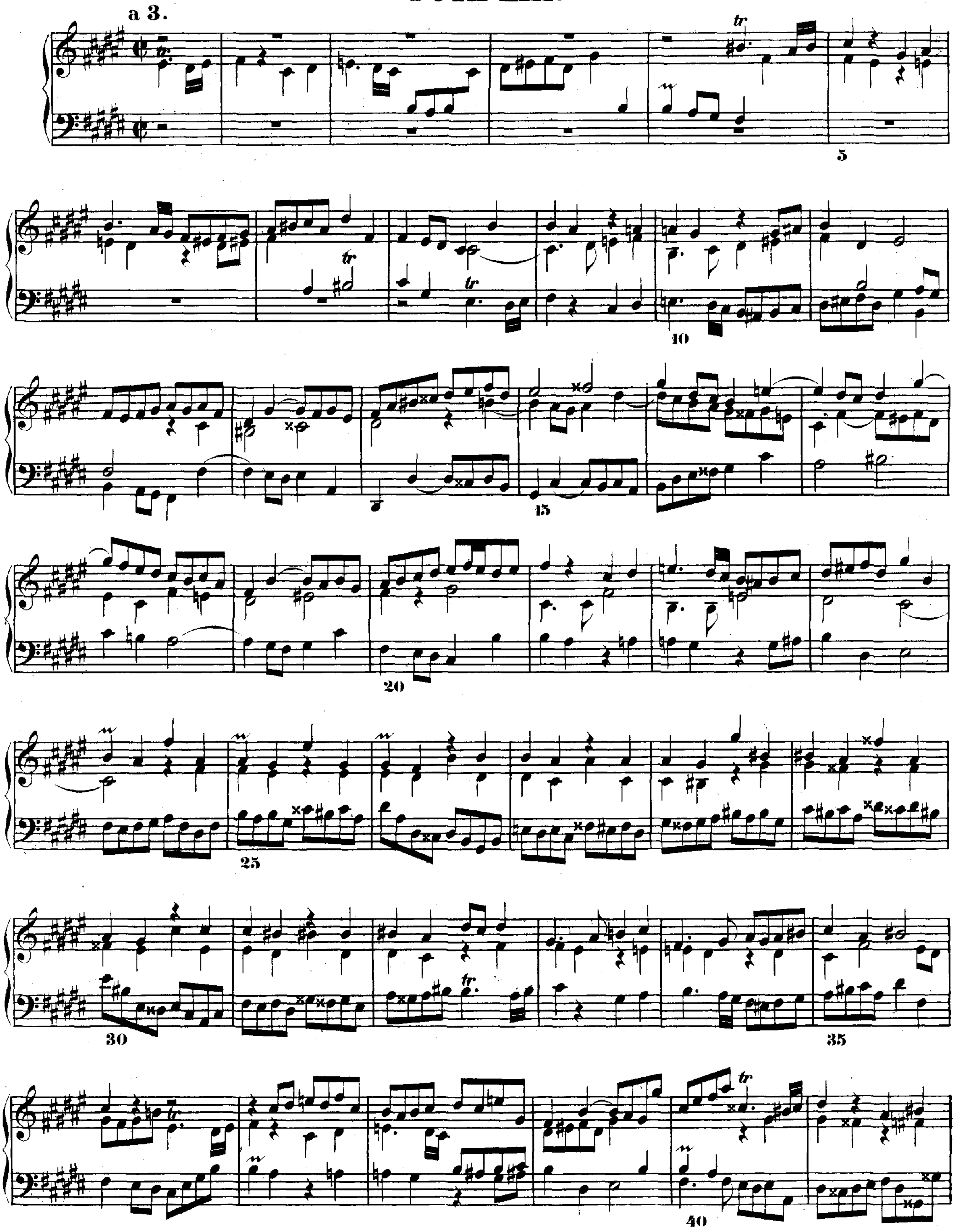
# PRAELUDIUM XIII.

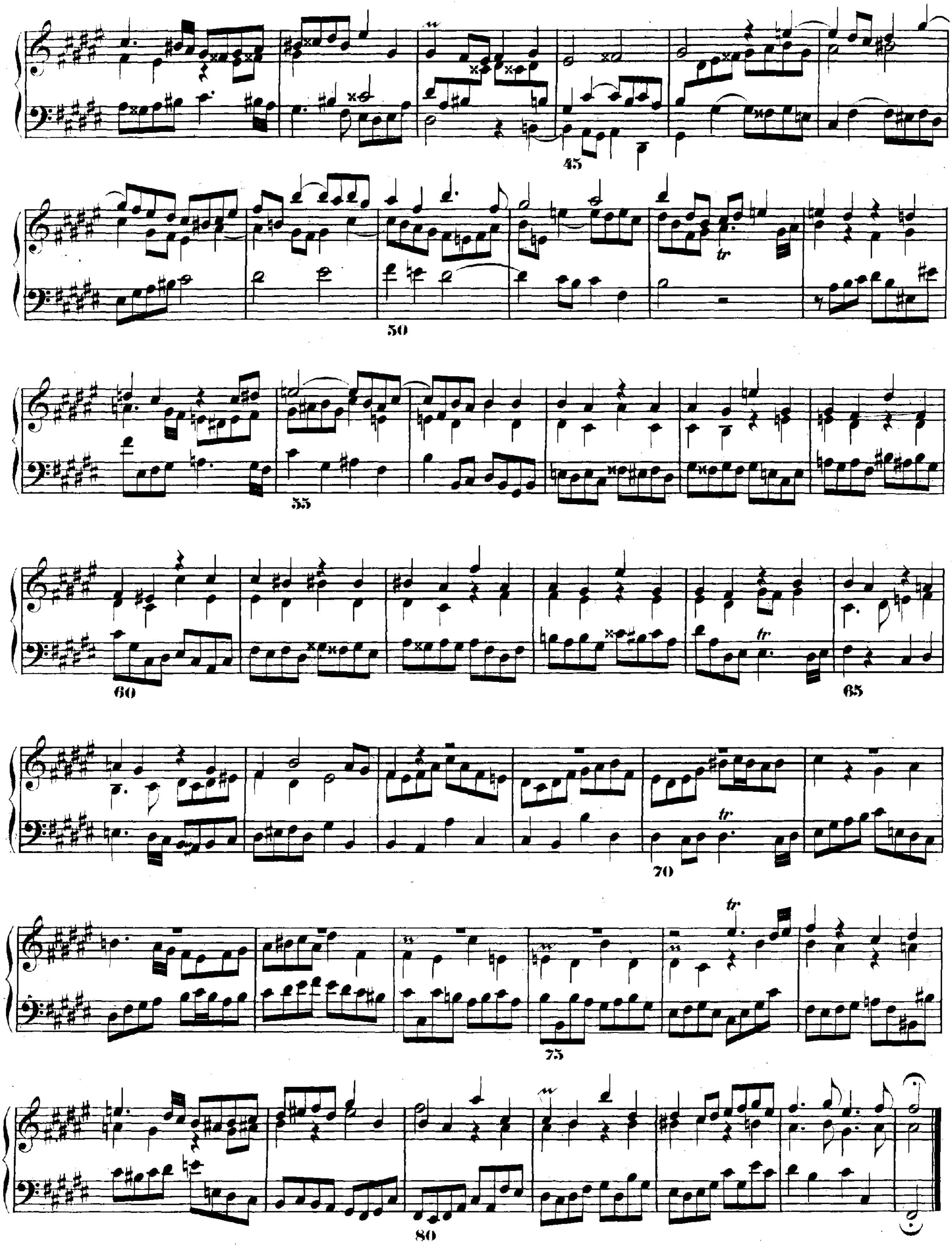




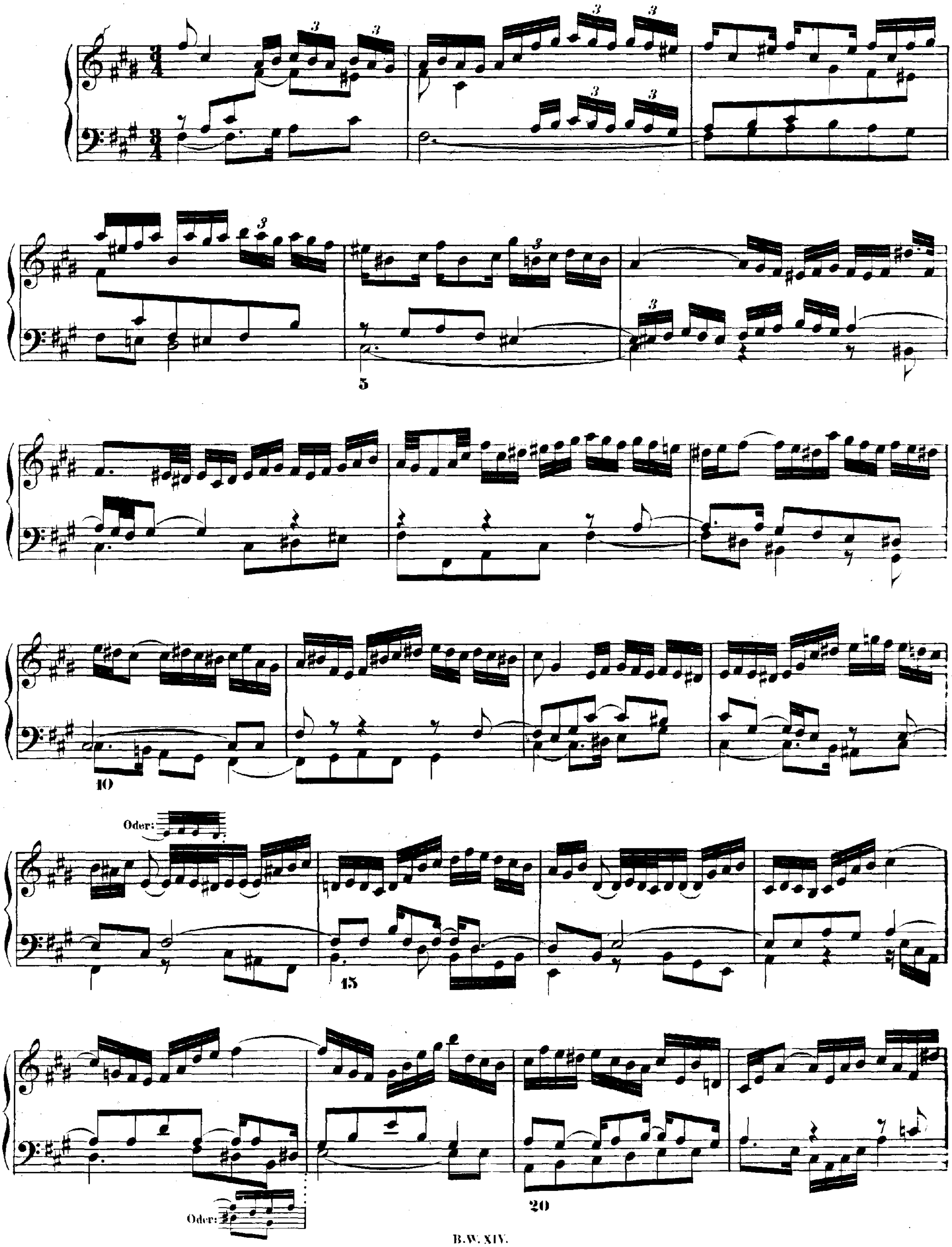
tr
40
45
50
55
60
65
70
75

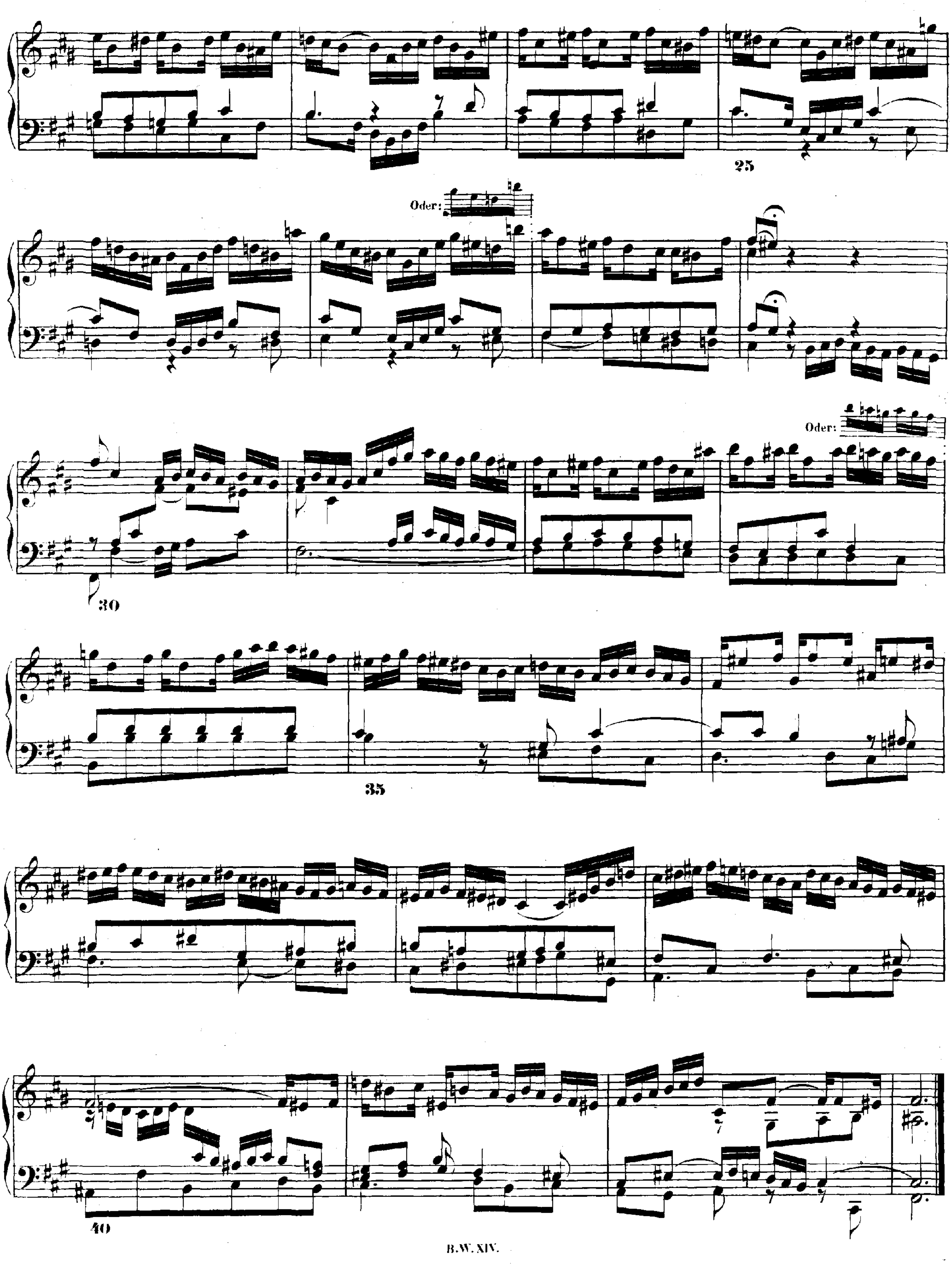
# FUGA XIII.




45
50
55
60
65
70
75
80

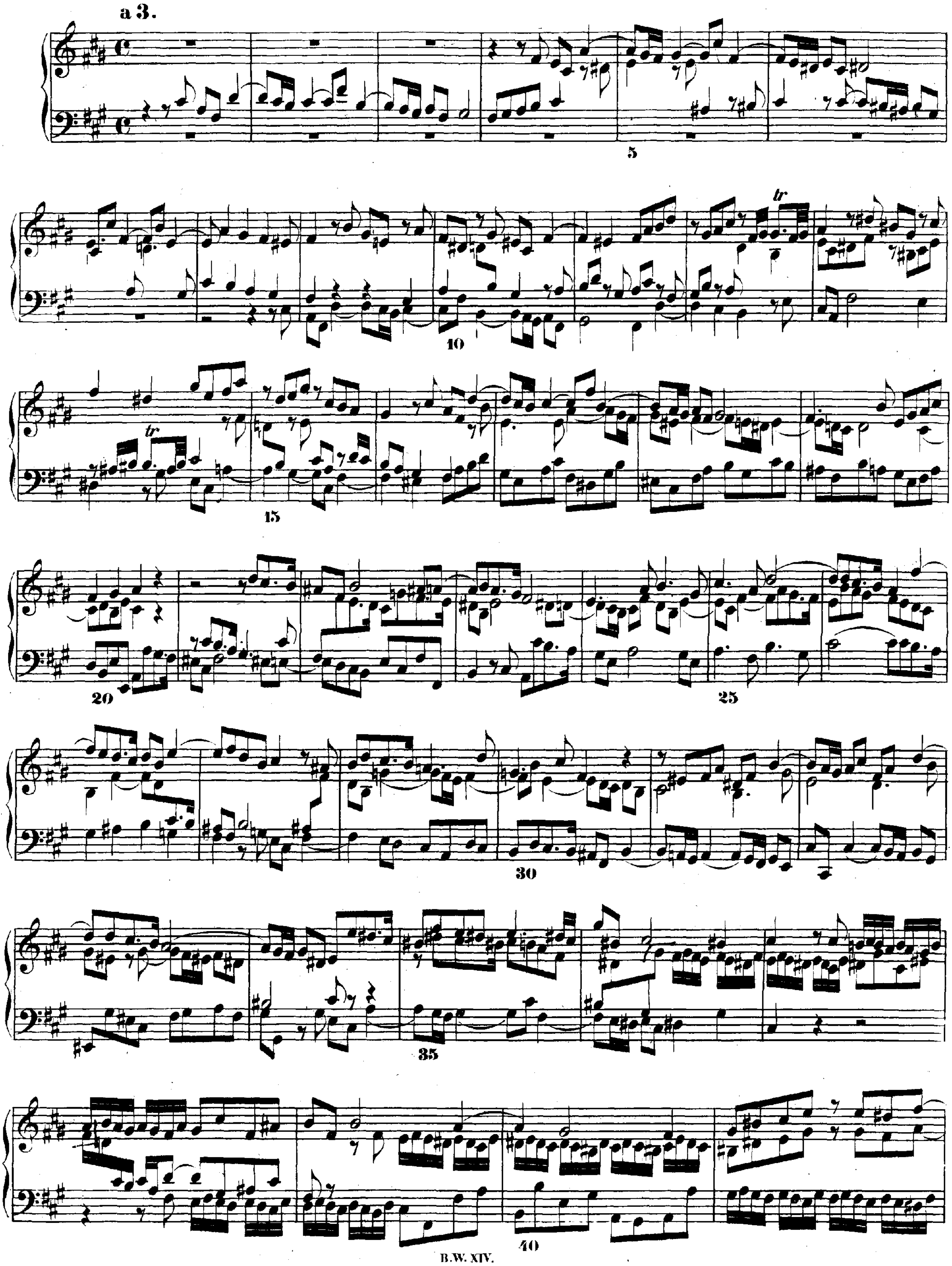
# PRAELUDIUM XIV.

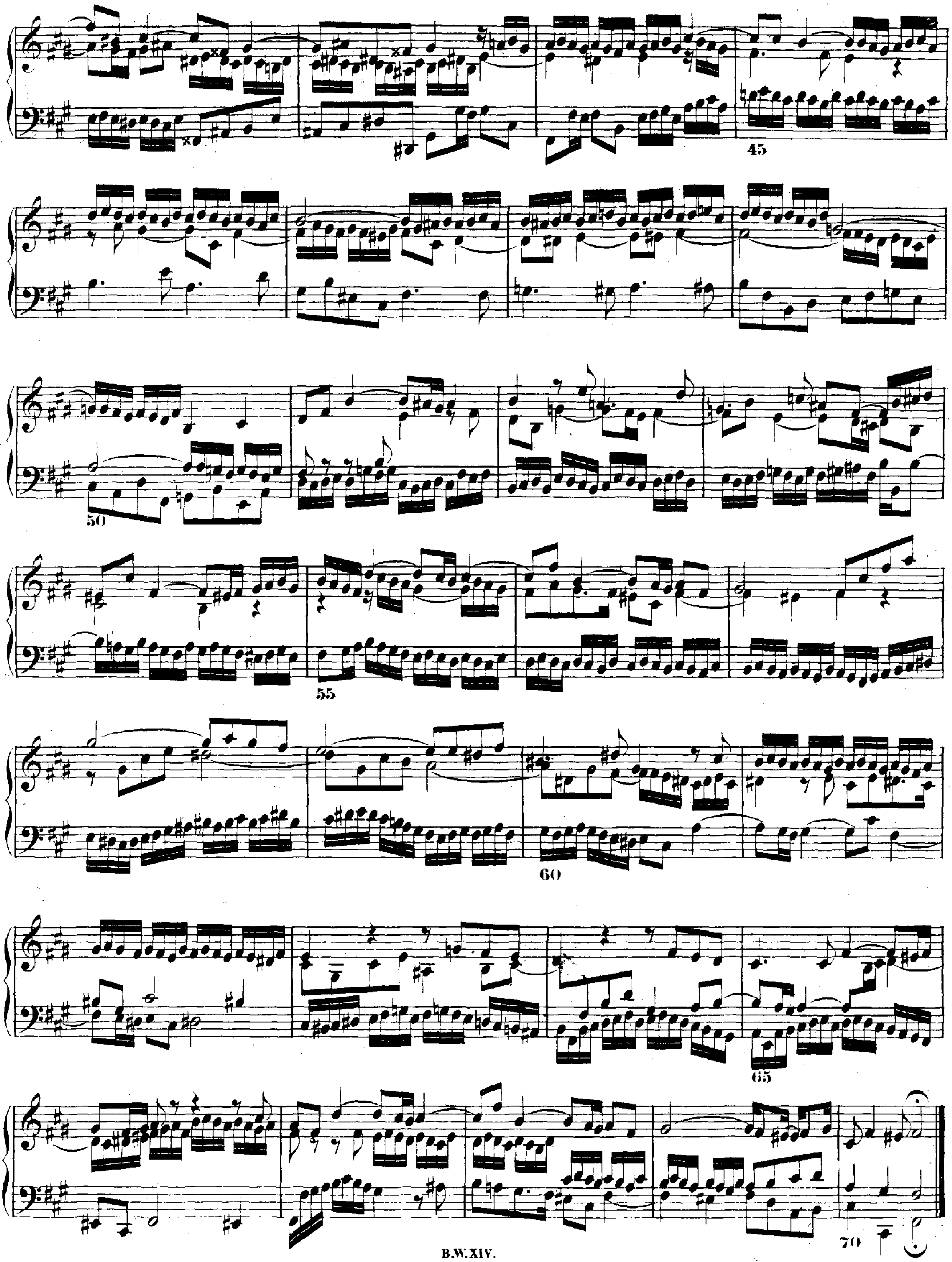



Oder:
Oder:
25
30
35
40

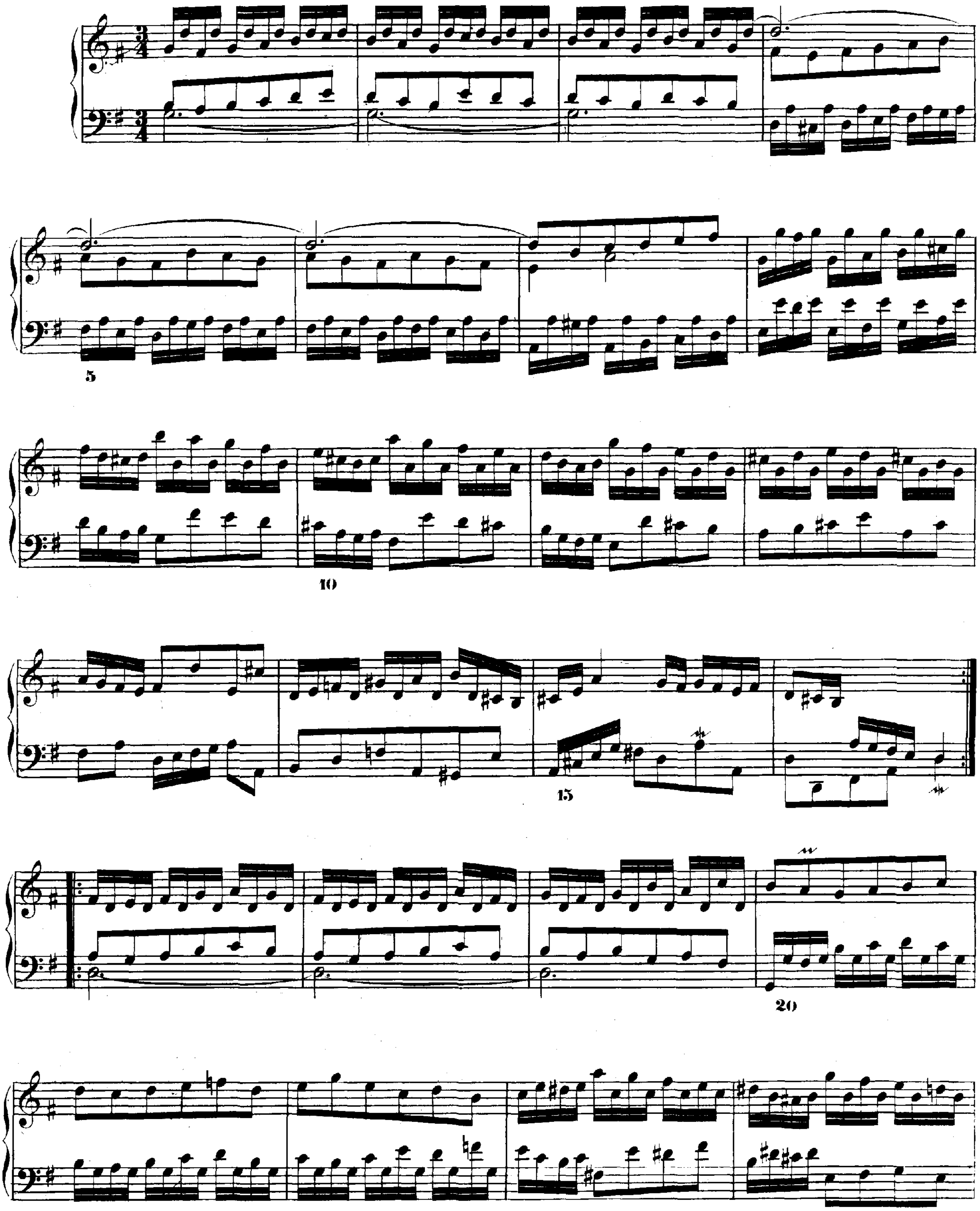
# FUGA XIV.

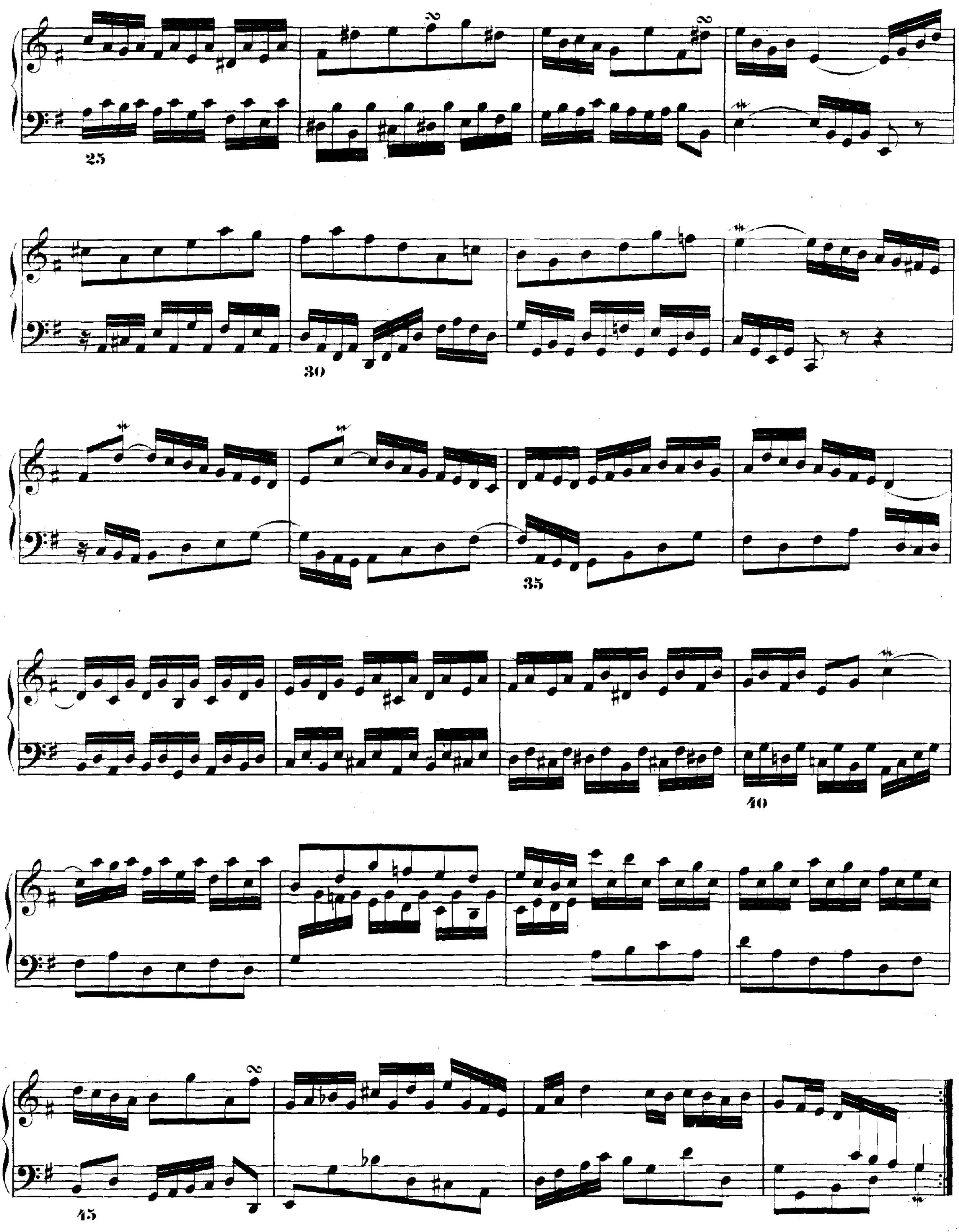
a 3.



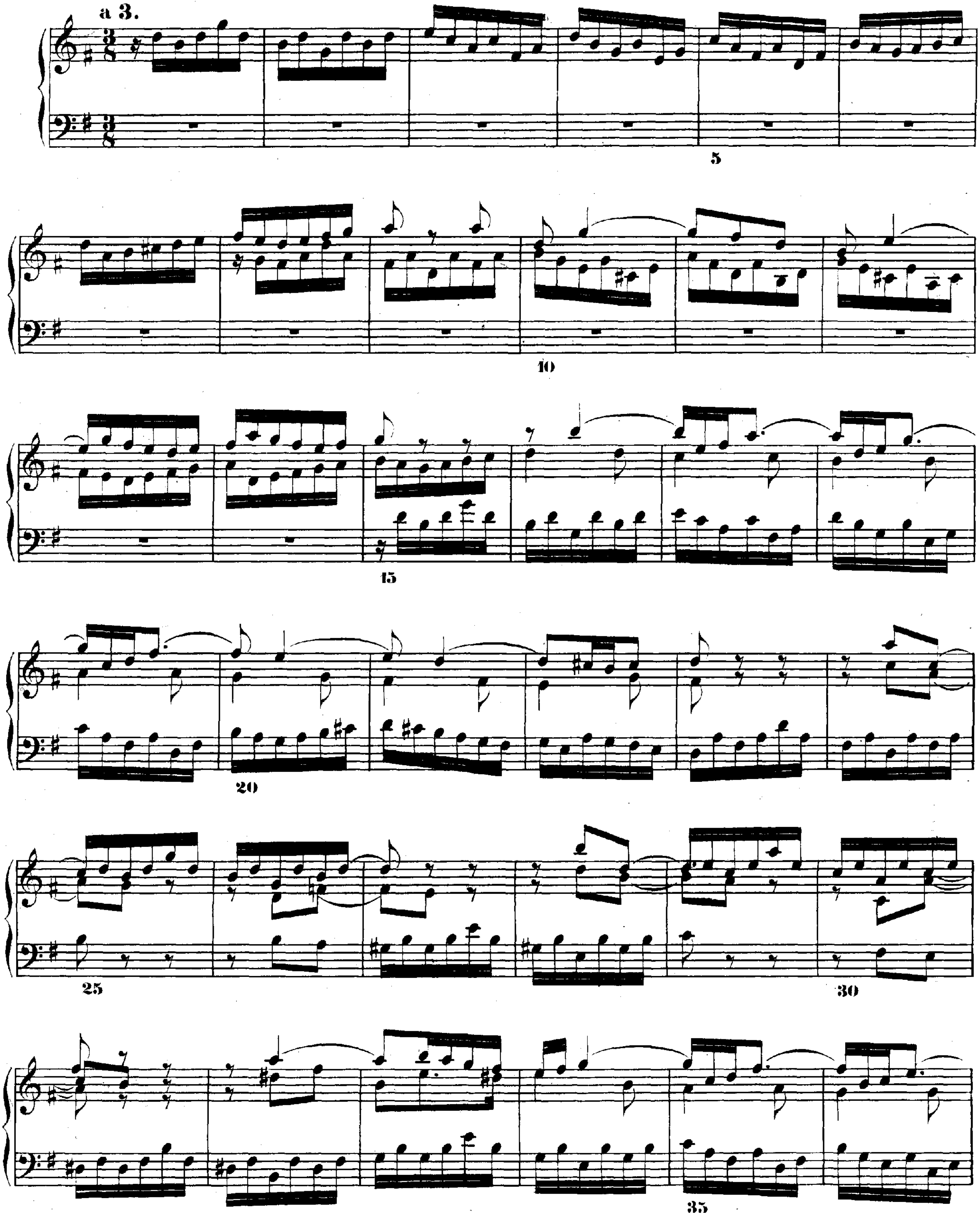

45
50
55
60
65
70

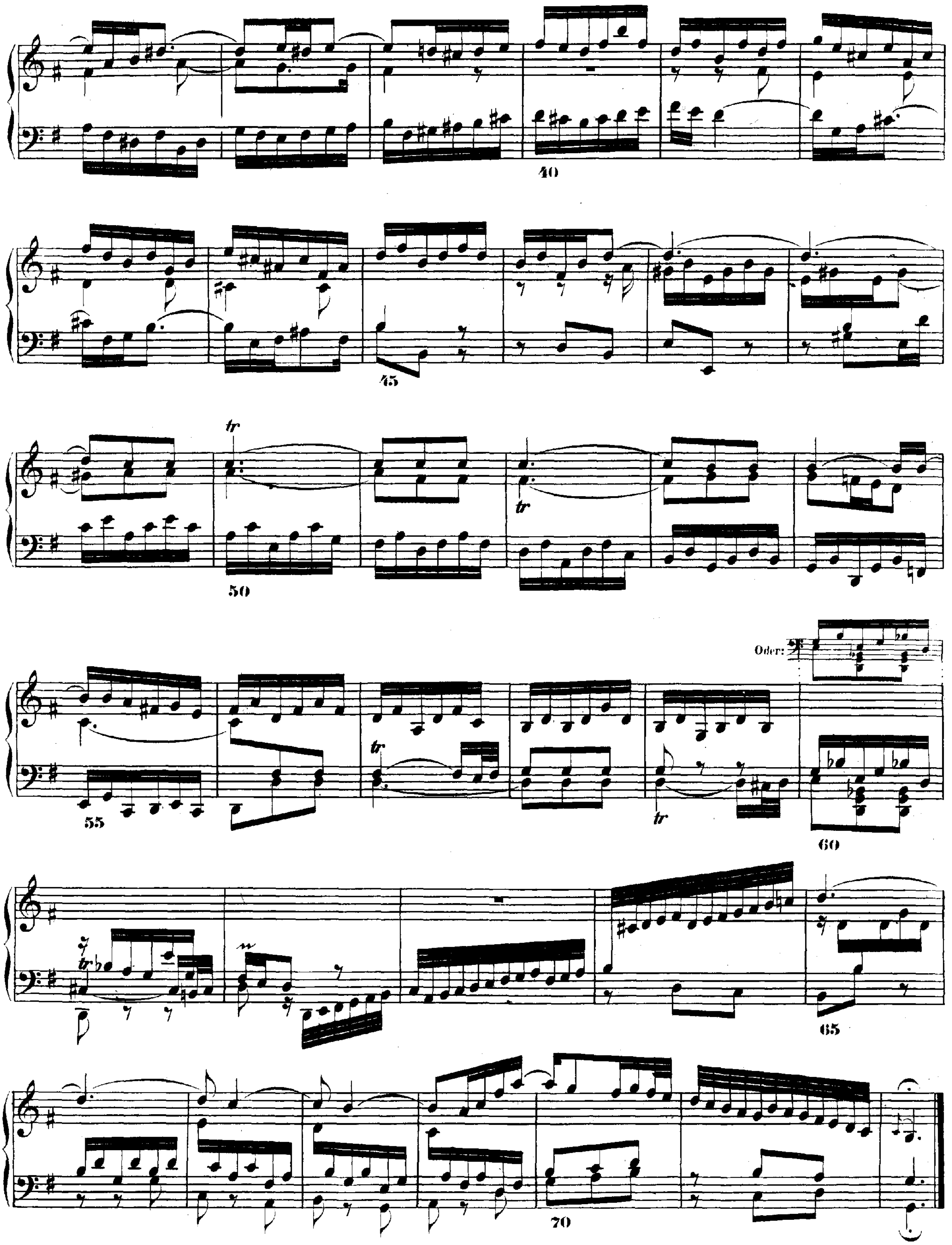
# PRAELUDIUM XV.



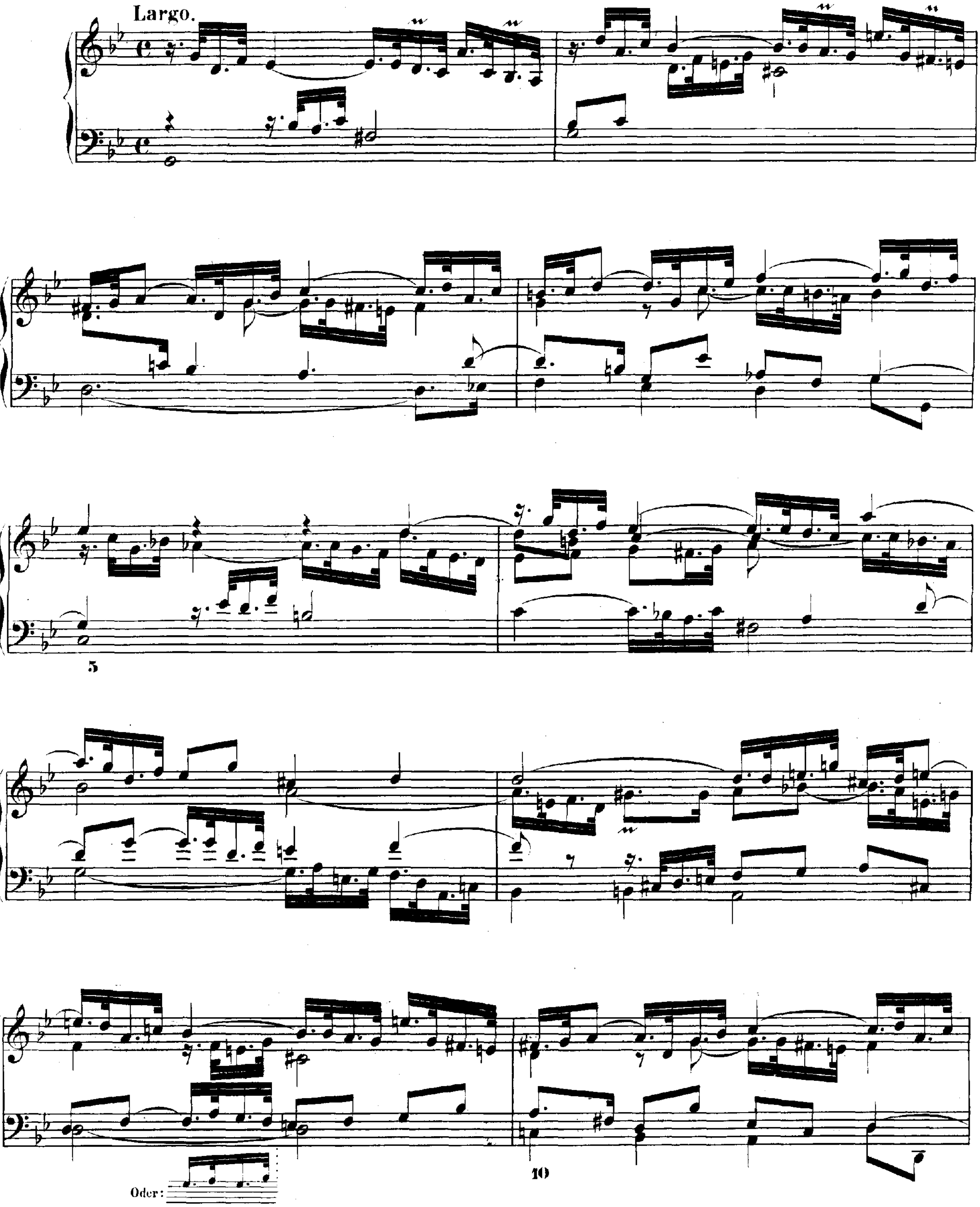

25
30
35
40
45

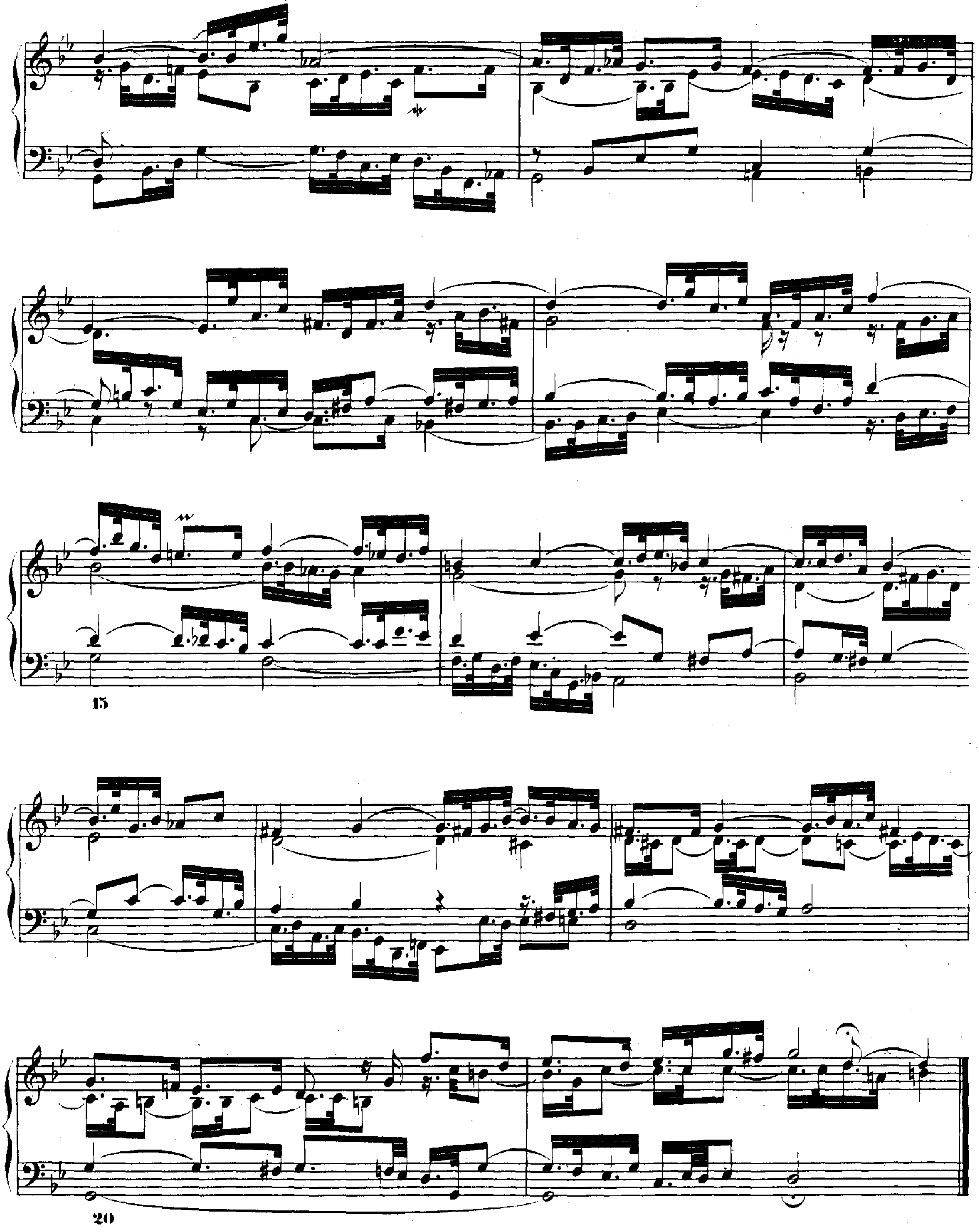
# FUGA XV.



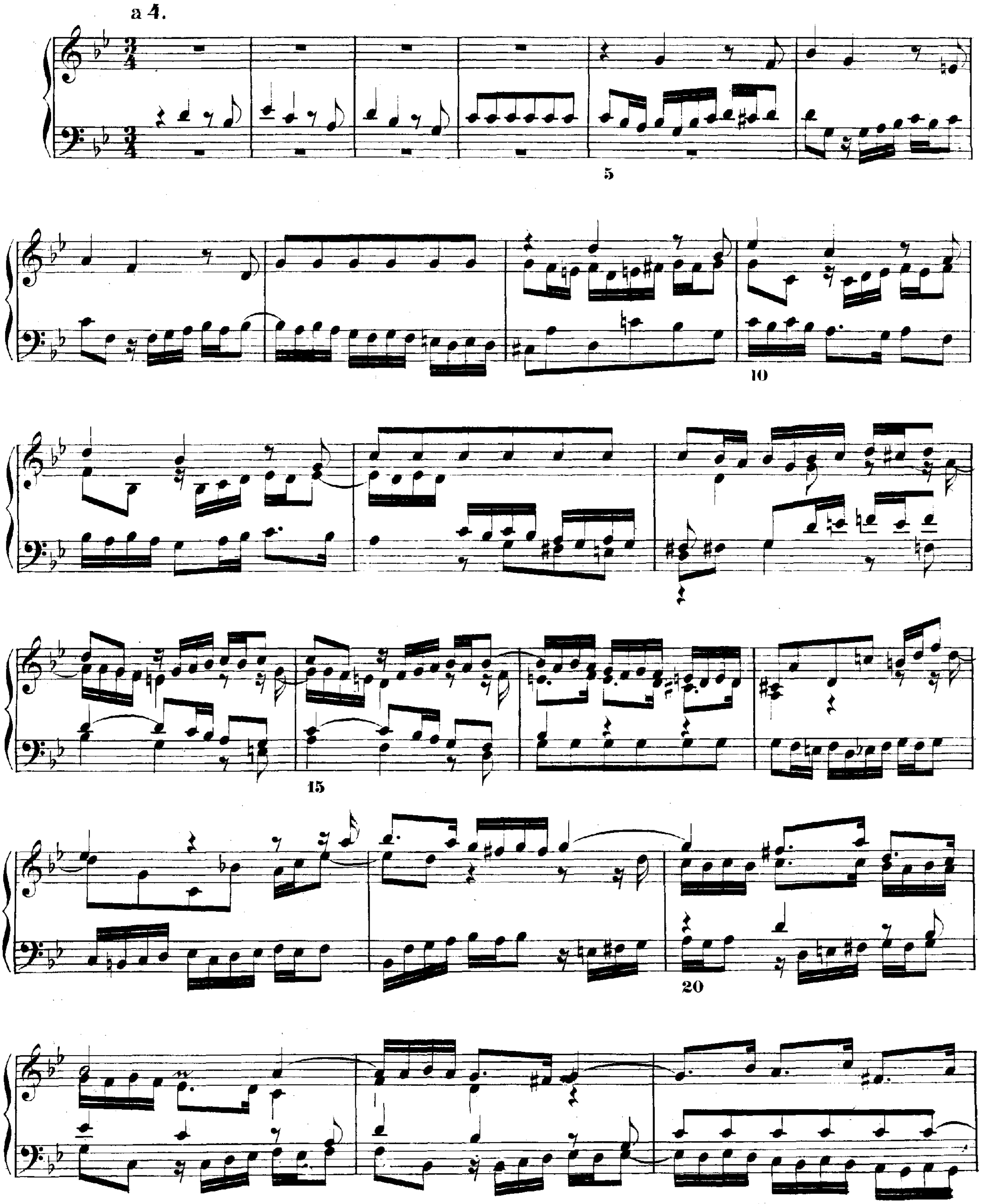

40
45
50
Oder:
55
60
65
70

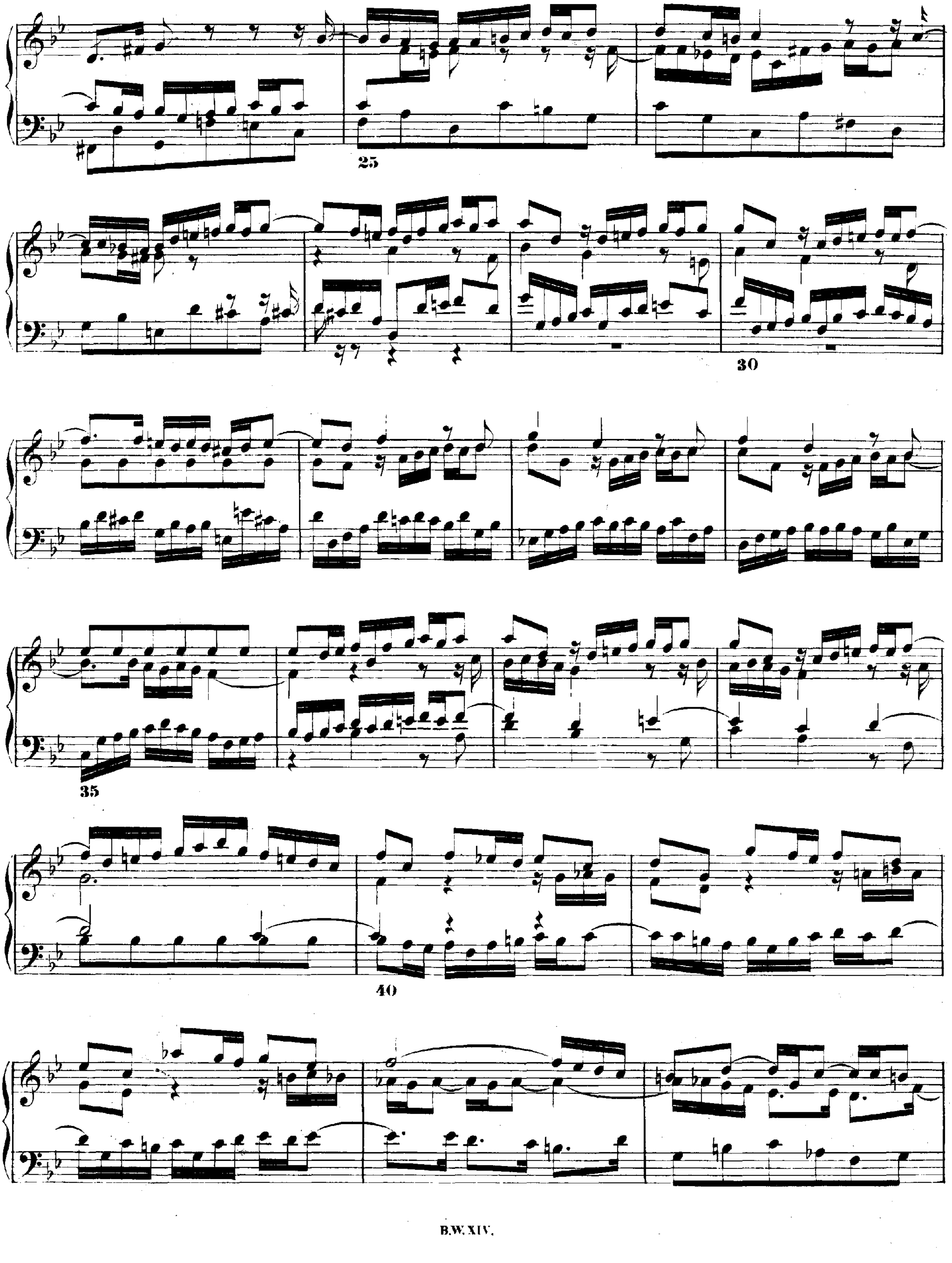
# PRAELUDIUM XVI.

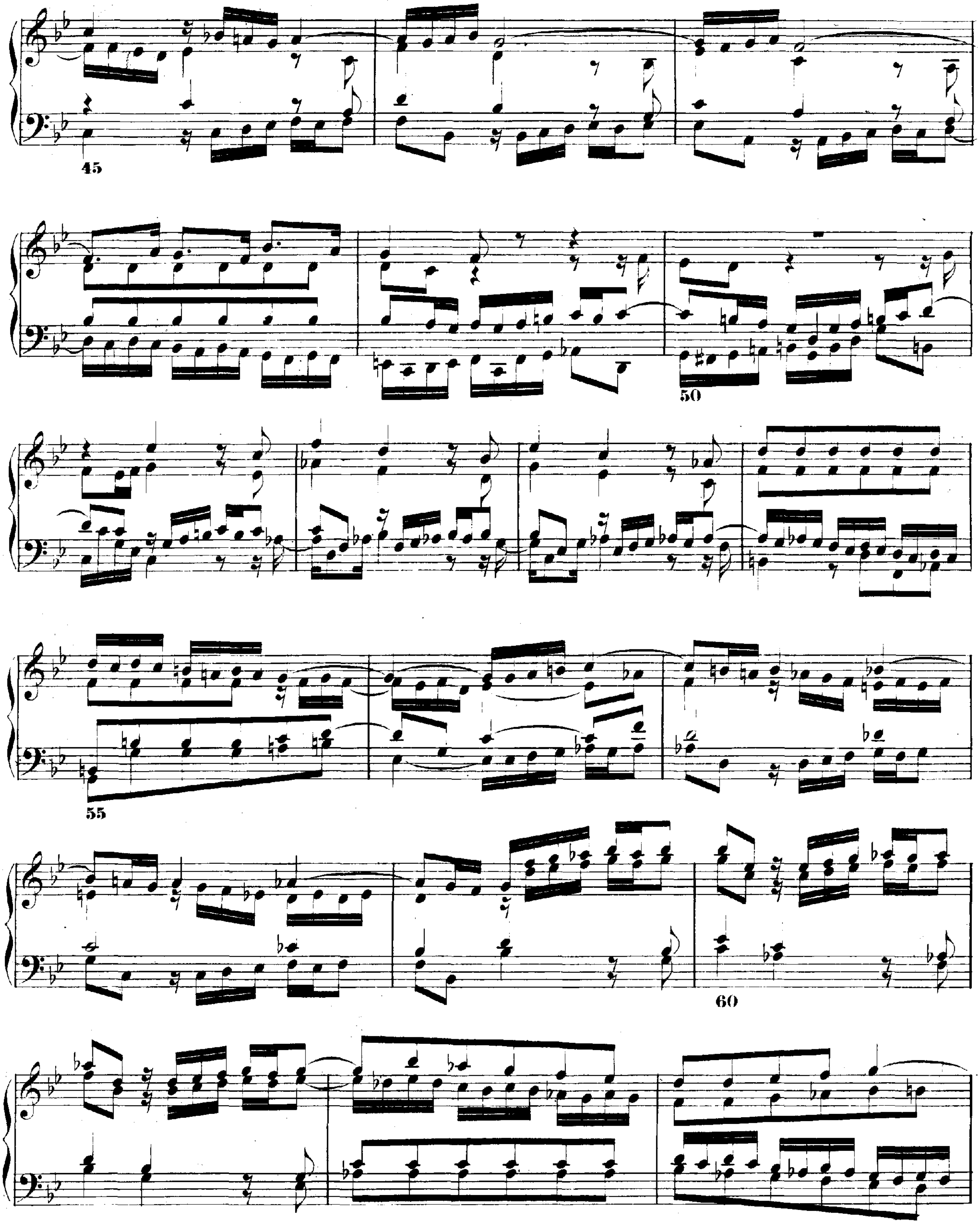


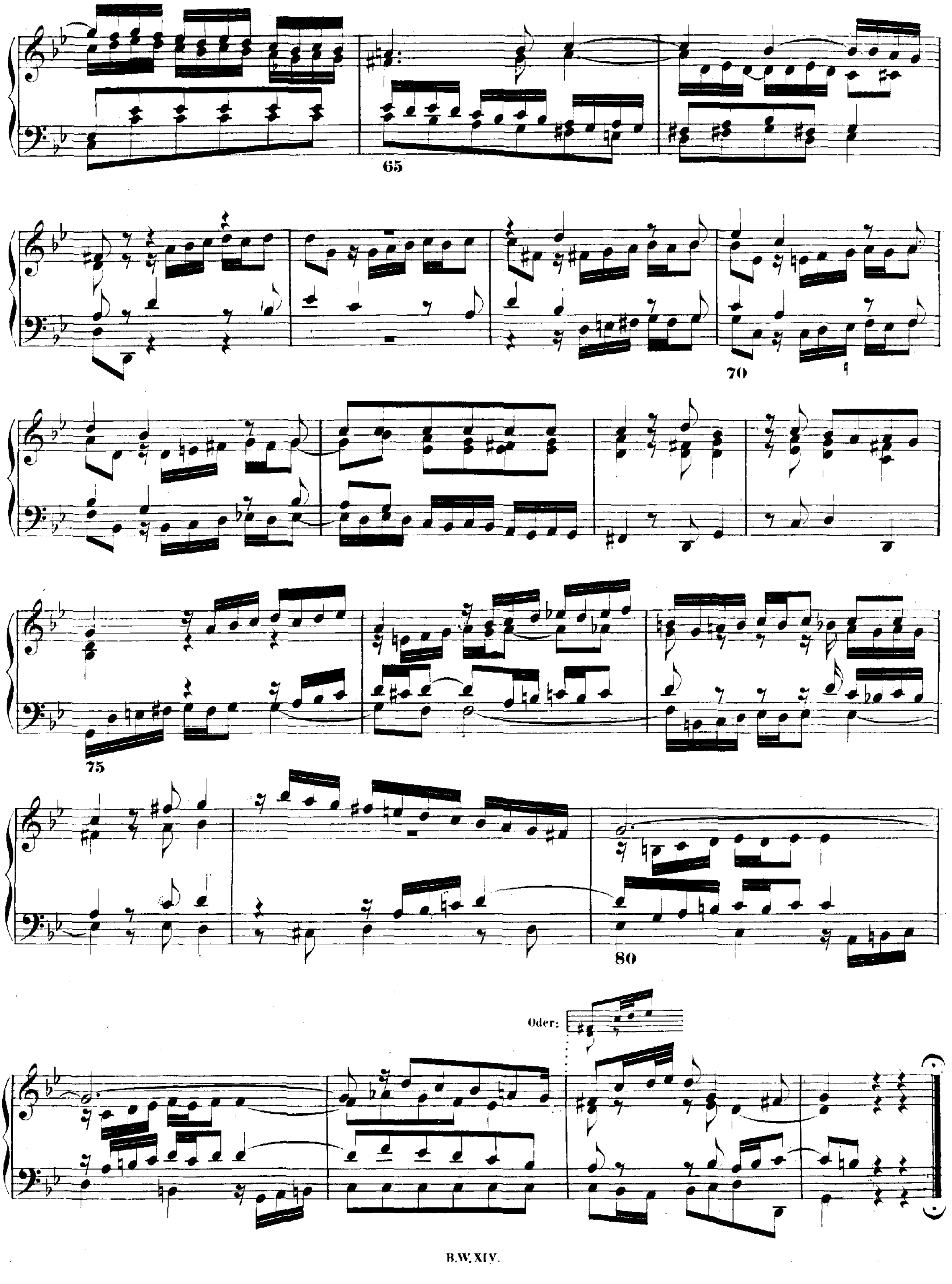

15
20

# FUGA XVI.

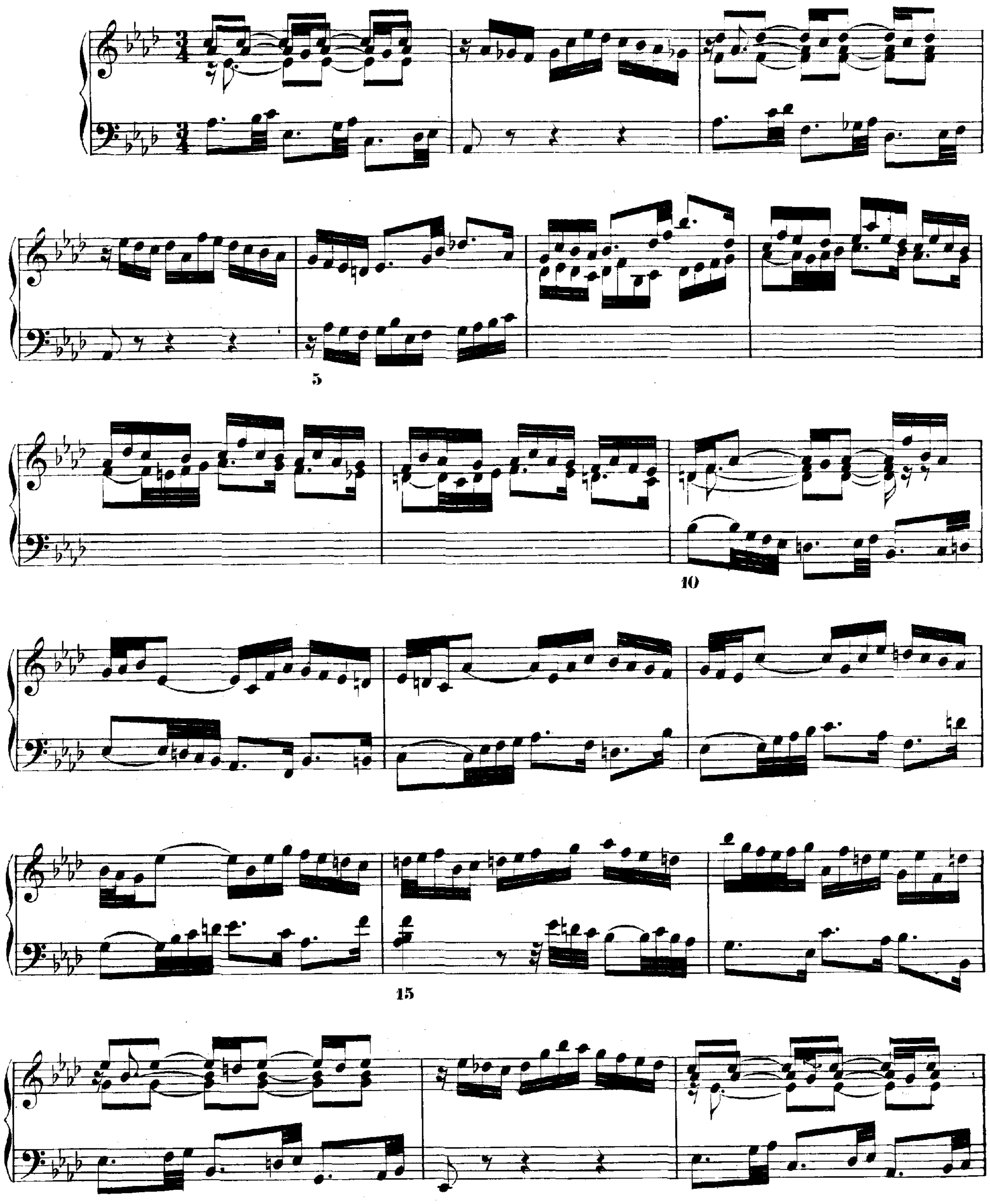


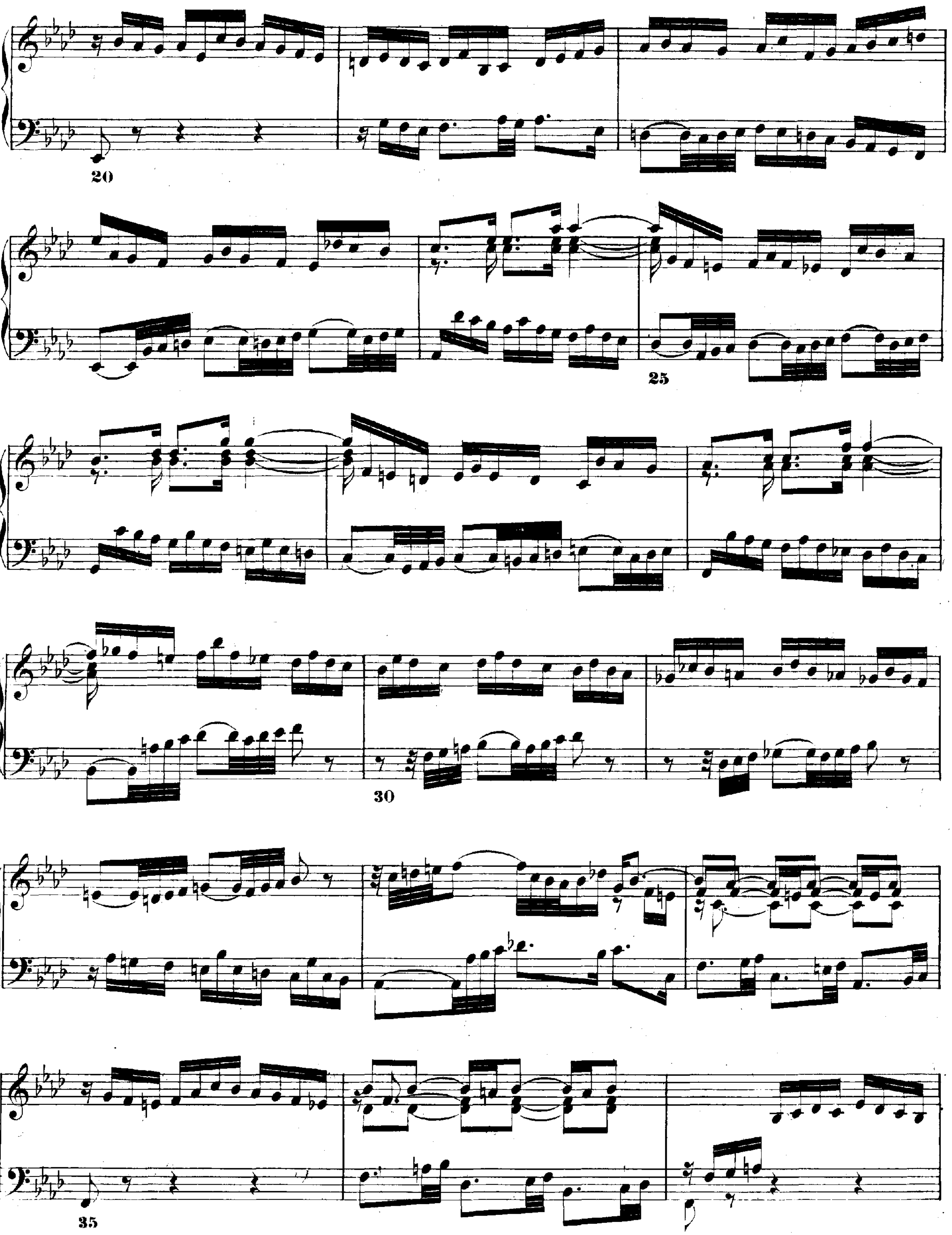

25
30
35
40

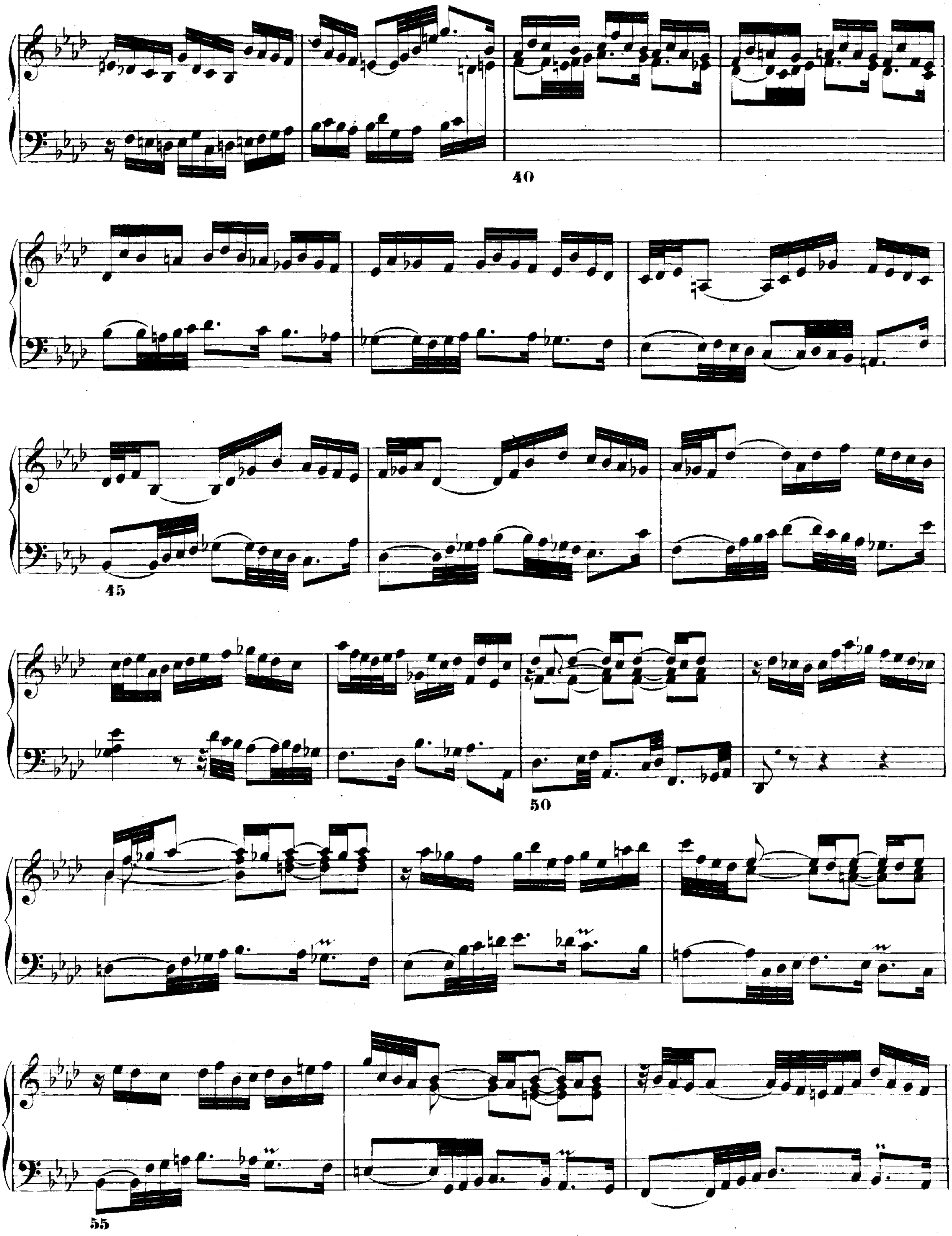

45
50
55
60

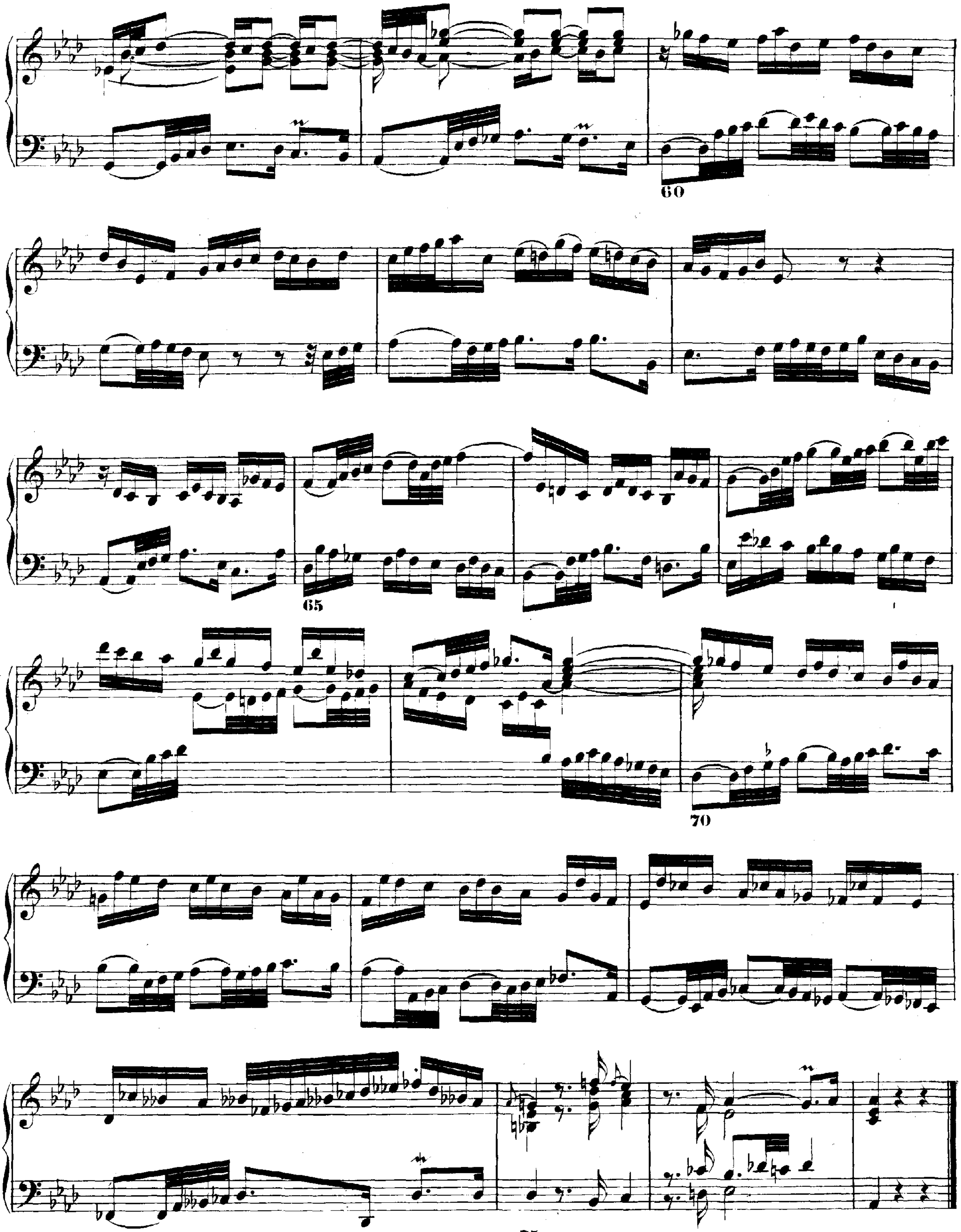

65
70
75
80
Oder:

# PRAELUDIUM XVII.

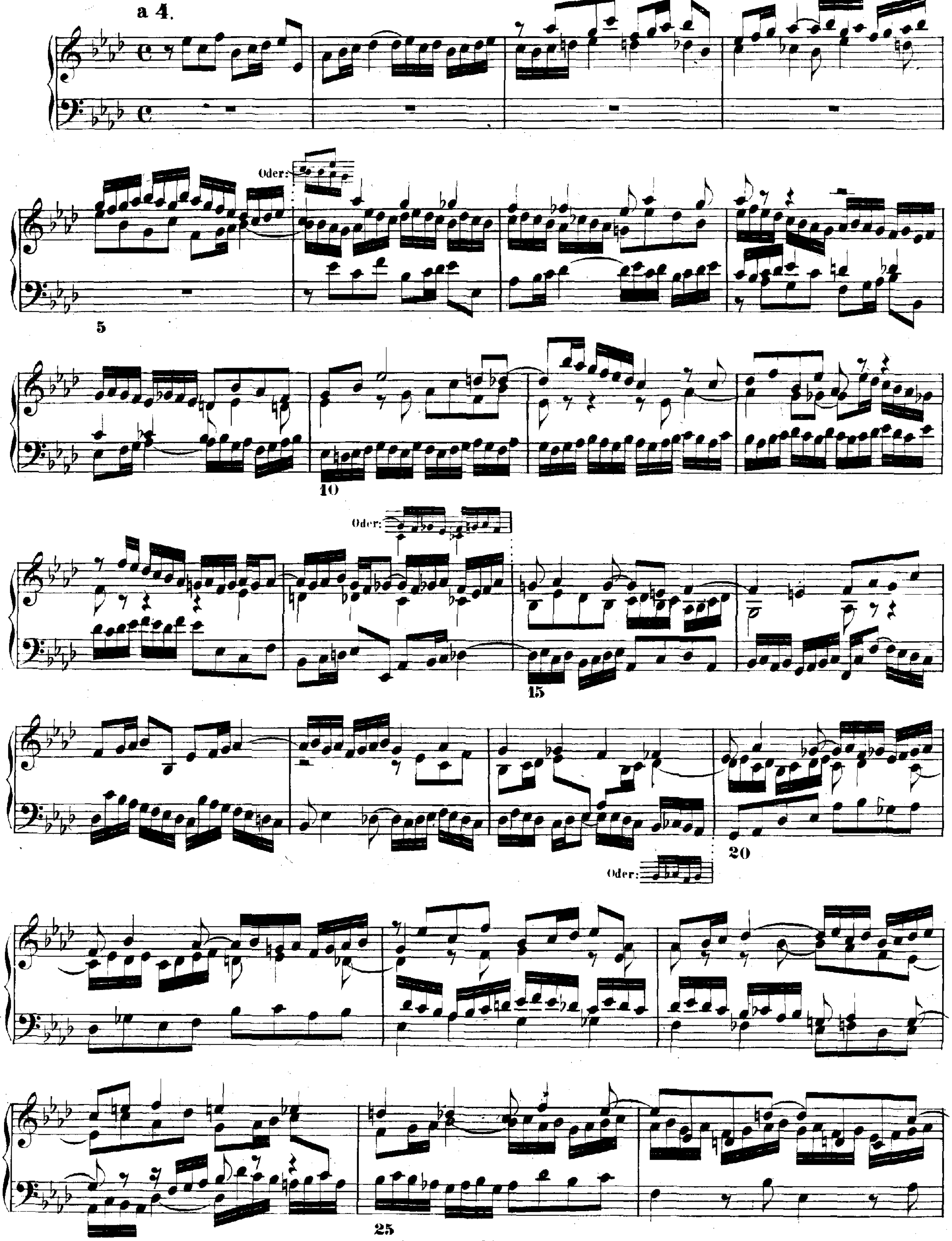


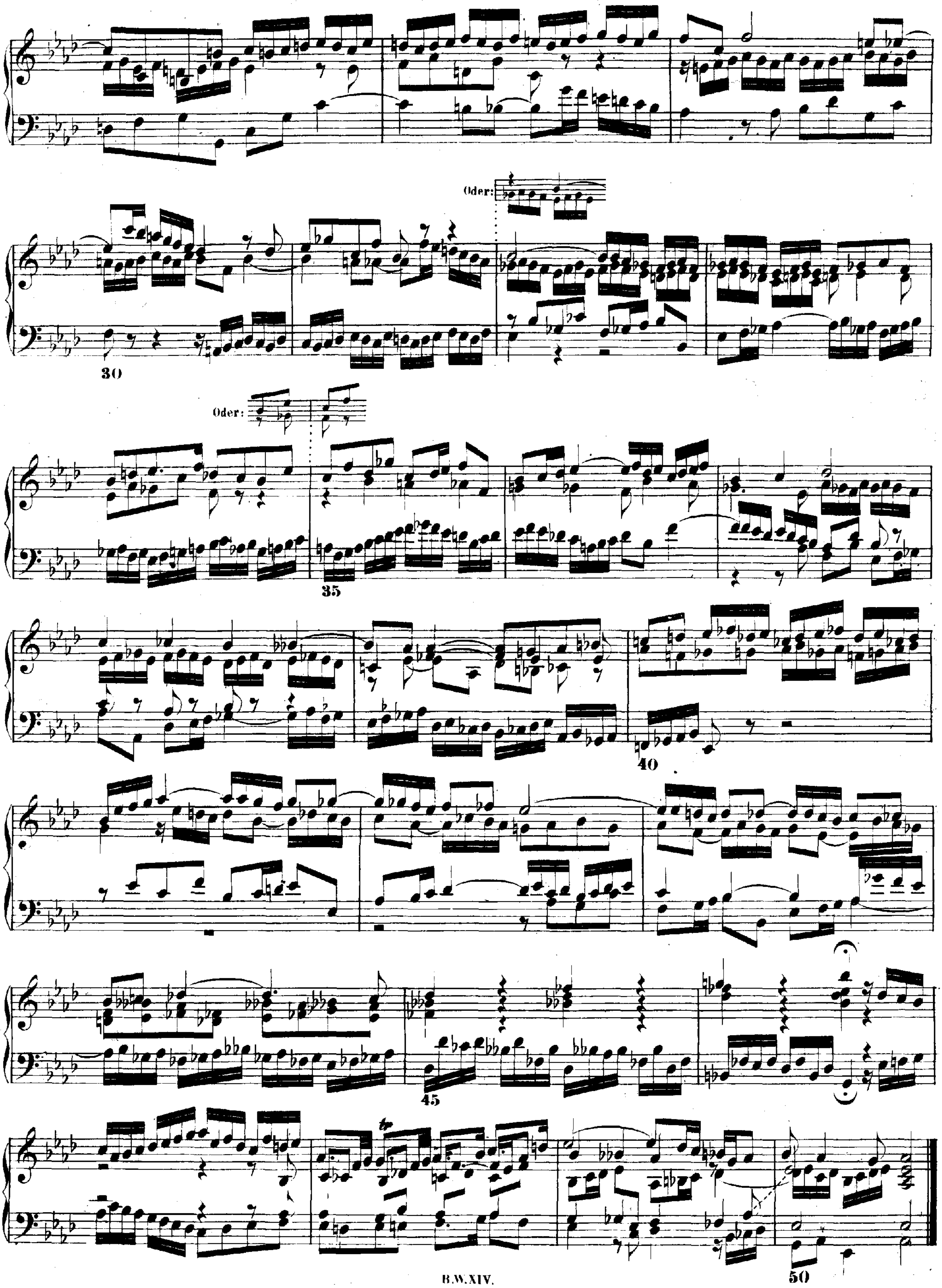

20
25
30
35


40
45
50
55

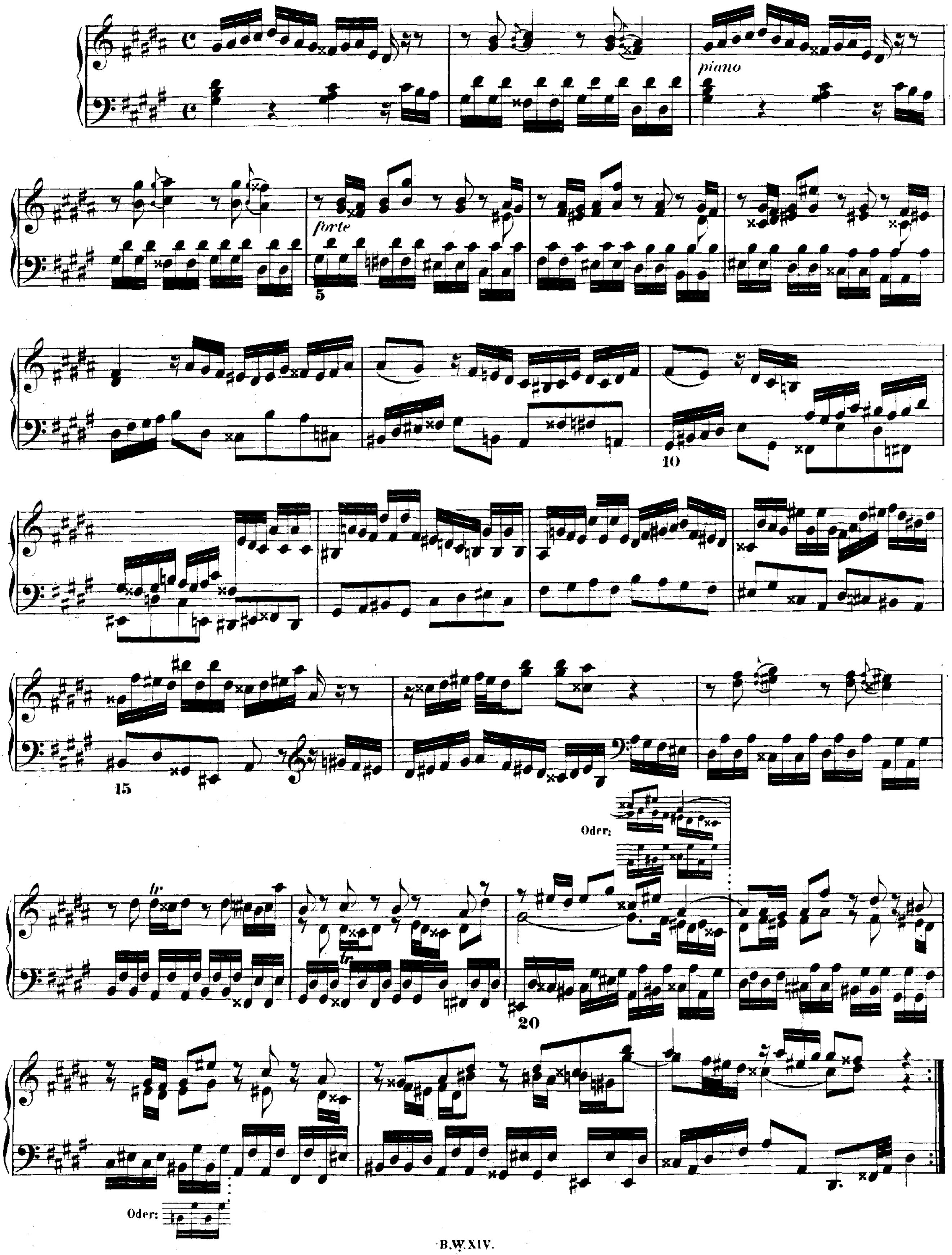

60
65
70
75

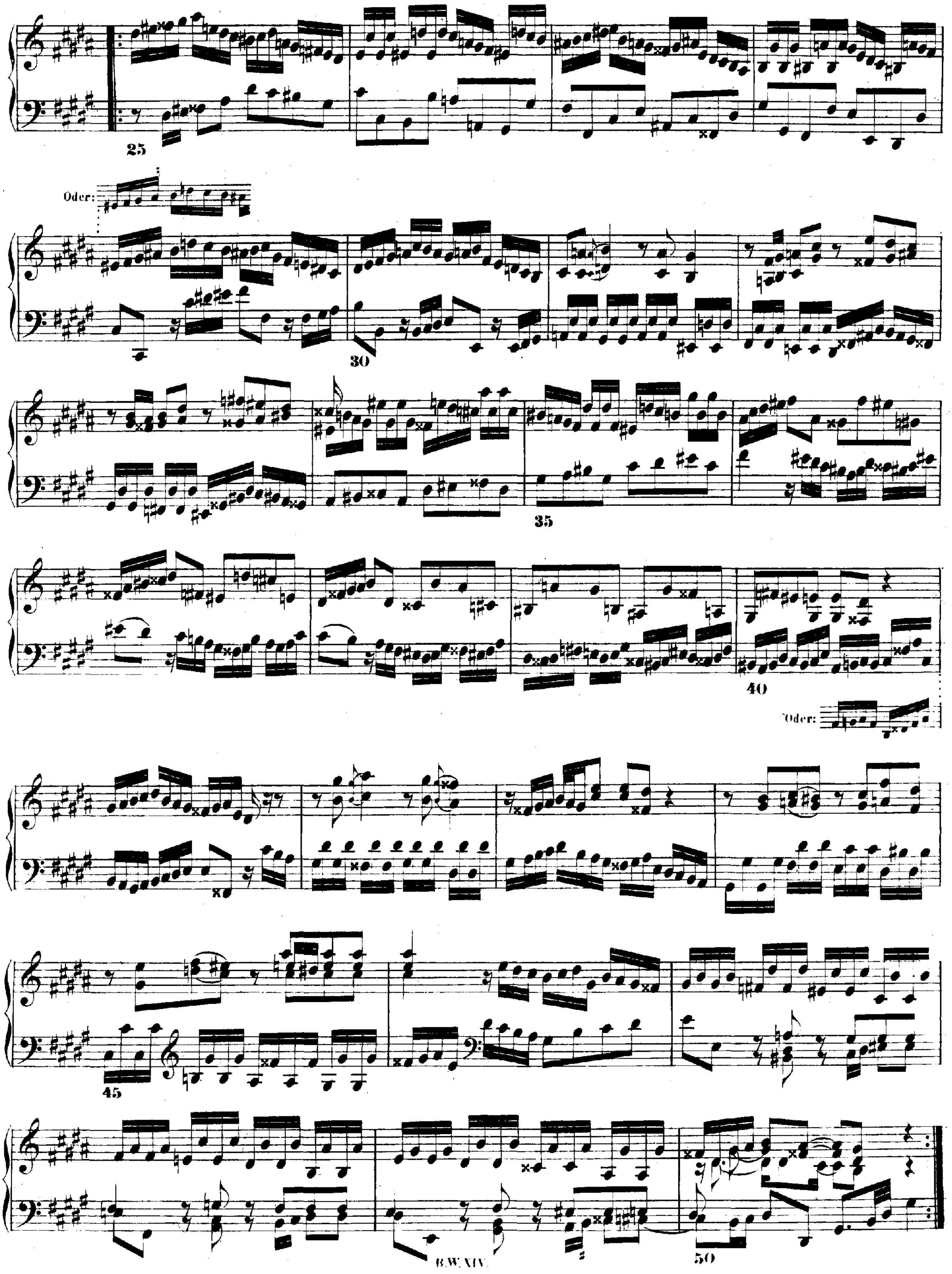
# FUGA XVII.




Oder:
Oder:
30
35
40
45
50

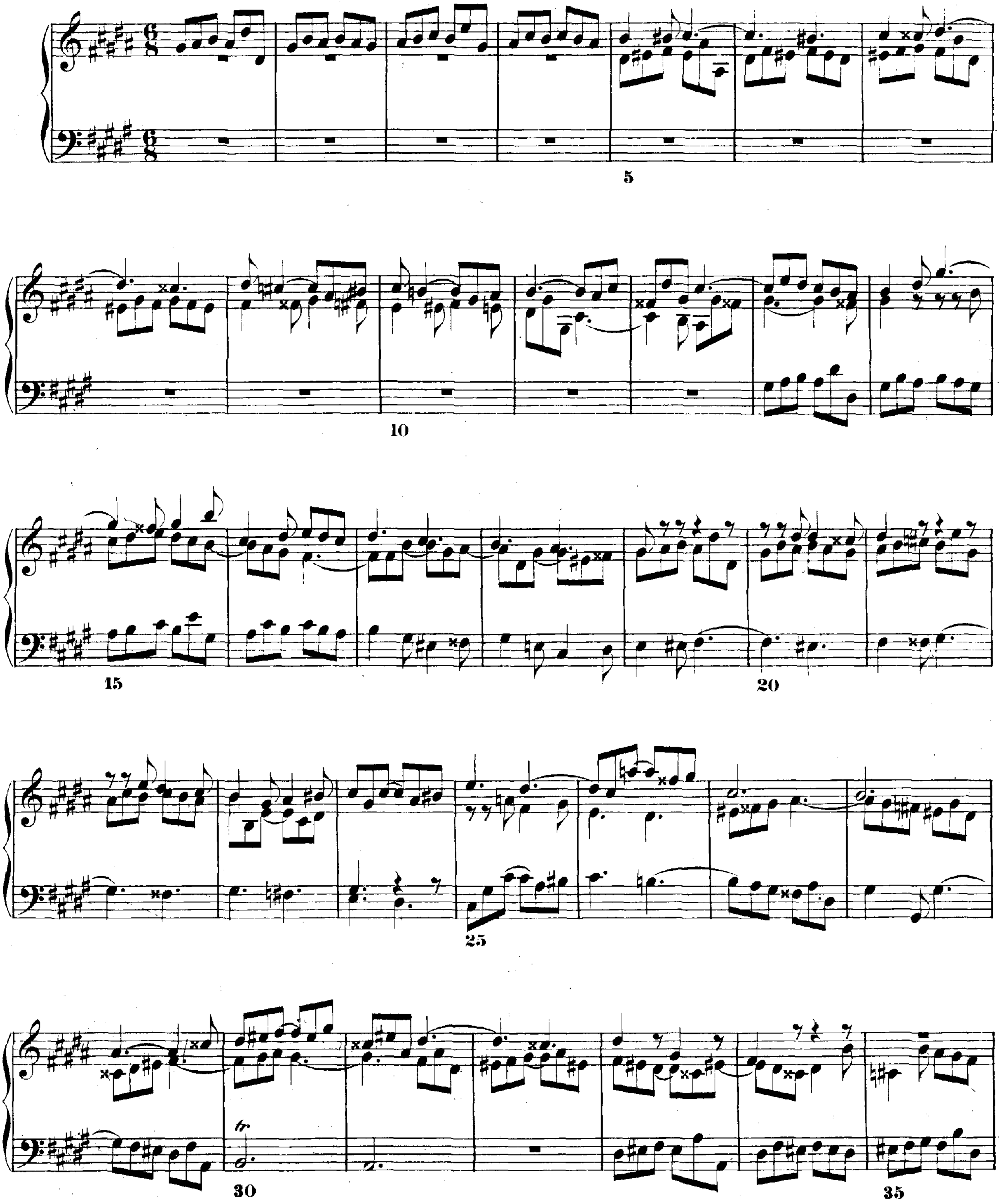
# PRAELUDIUM XVIII.

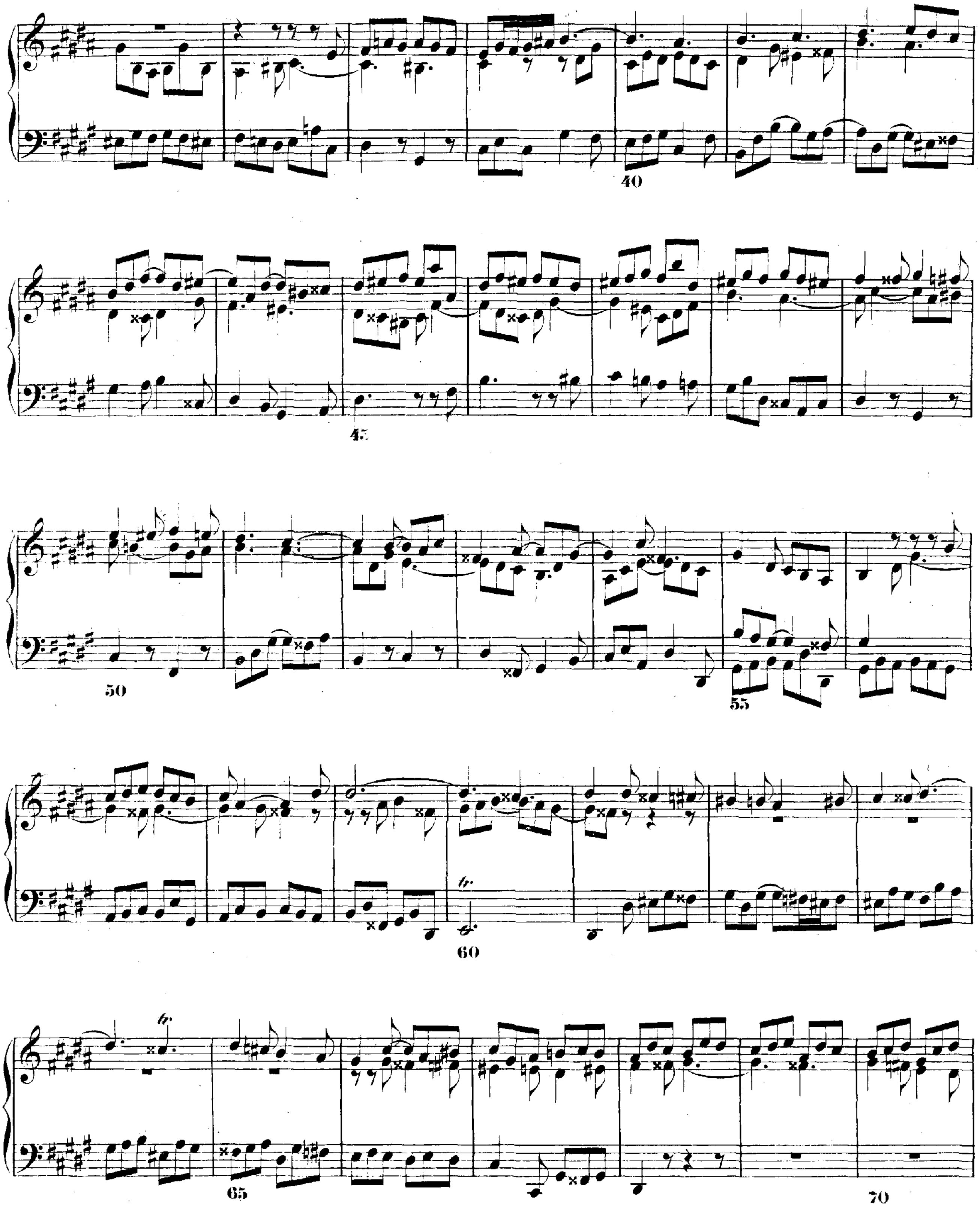


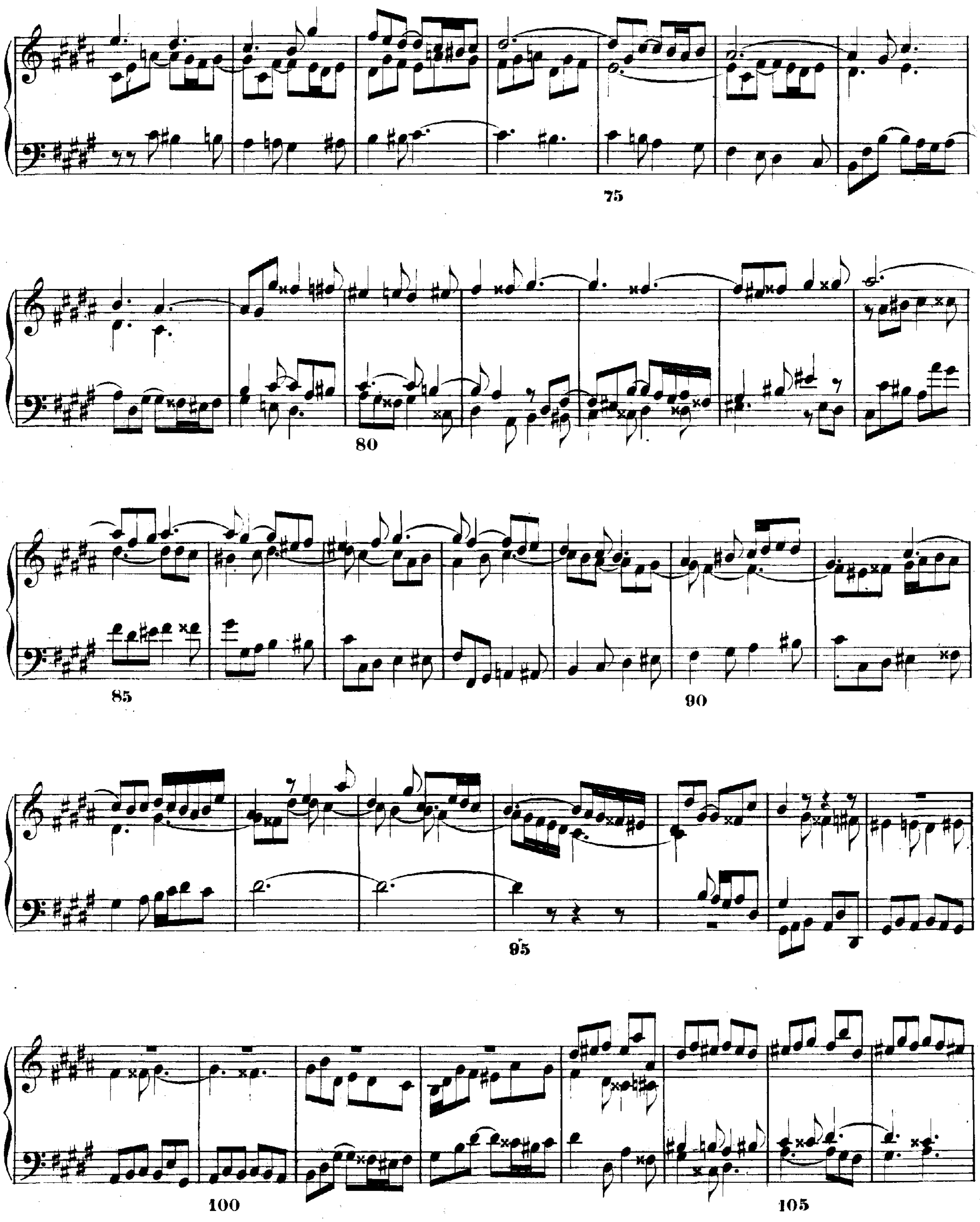

25
Oder:
30
35
40
Oder:
45
B.W. XIV
50

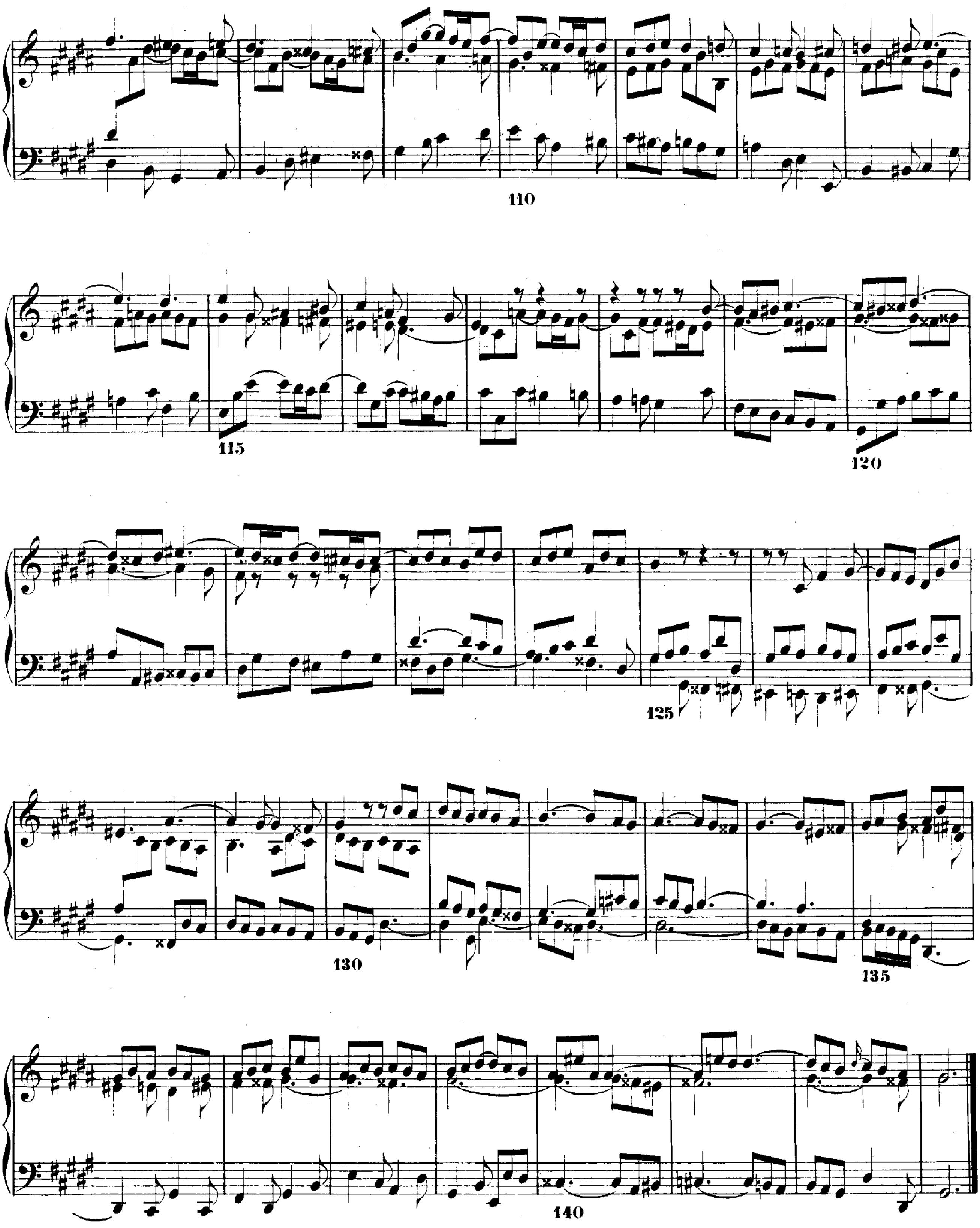
# FUGA XVIII.

**a 3.**

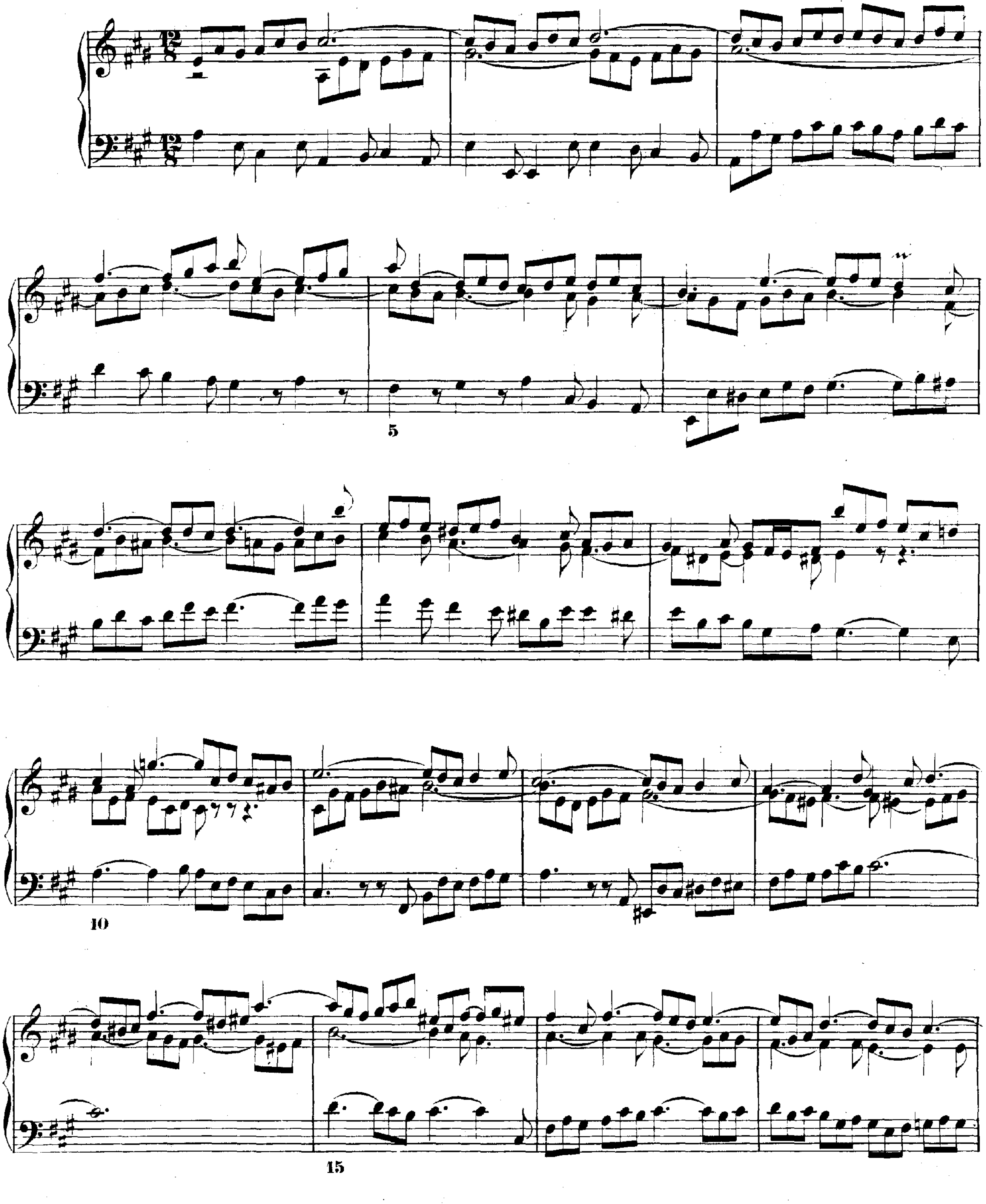


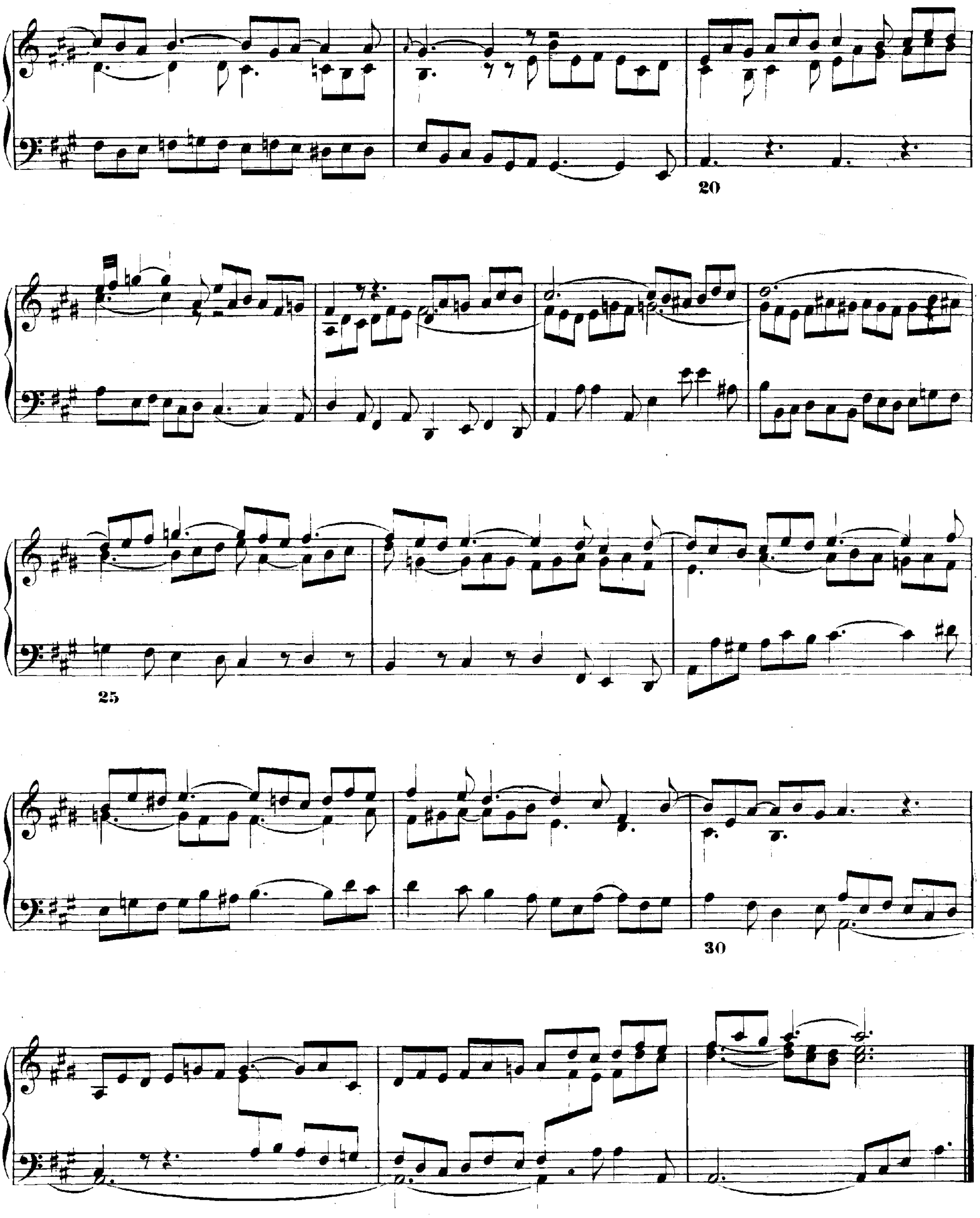

40
45
50
55
60
tr
tr
65
70


75
80
85
90
95
100
105

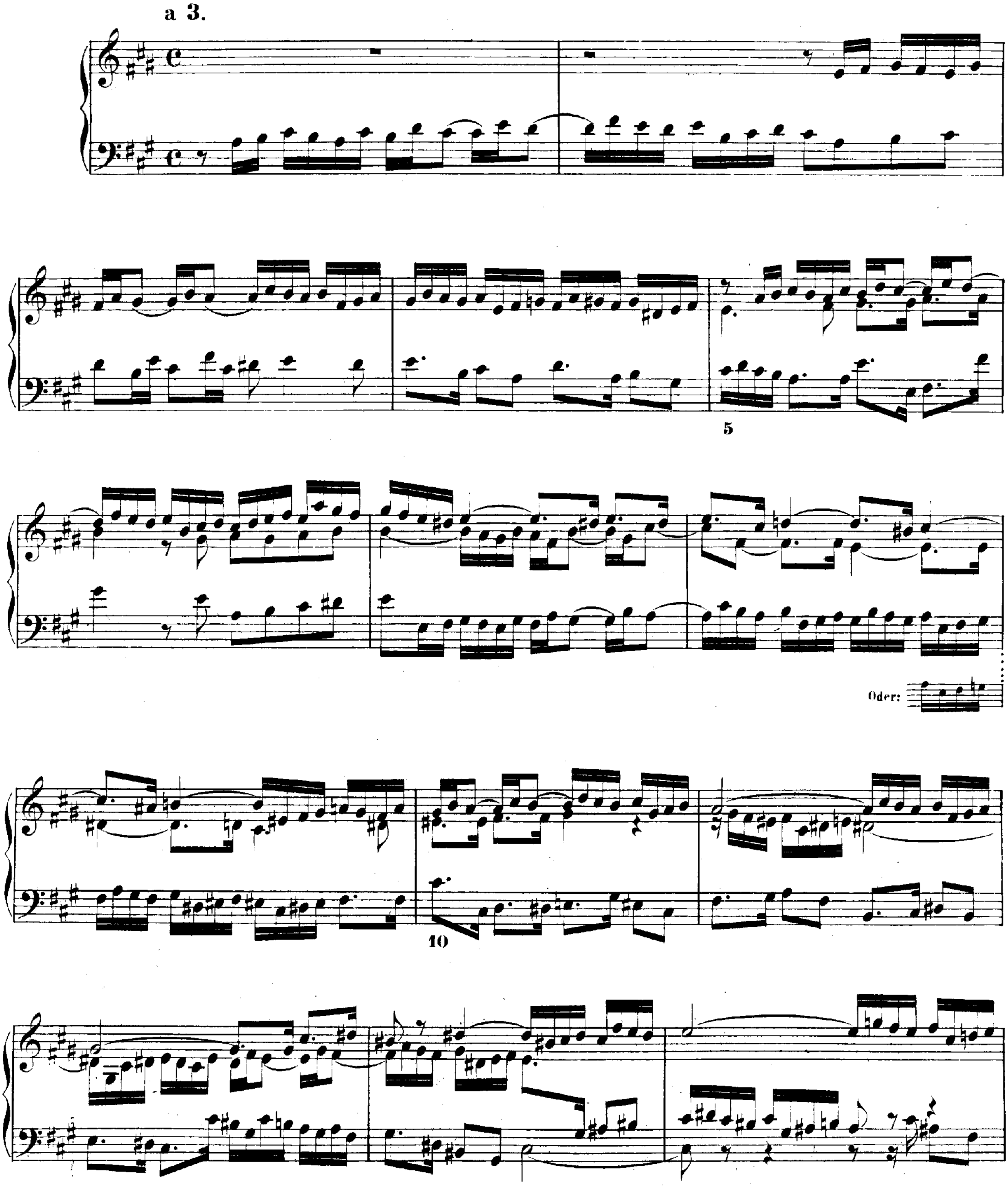

110
115
120
125
130
135
140

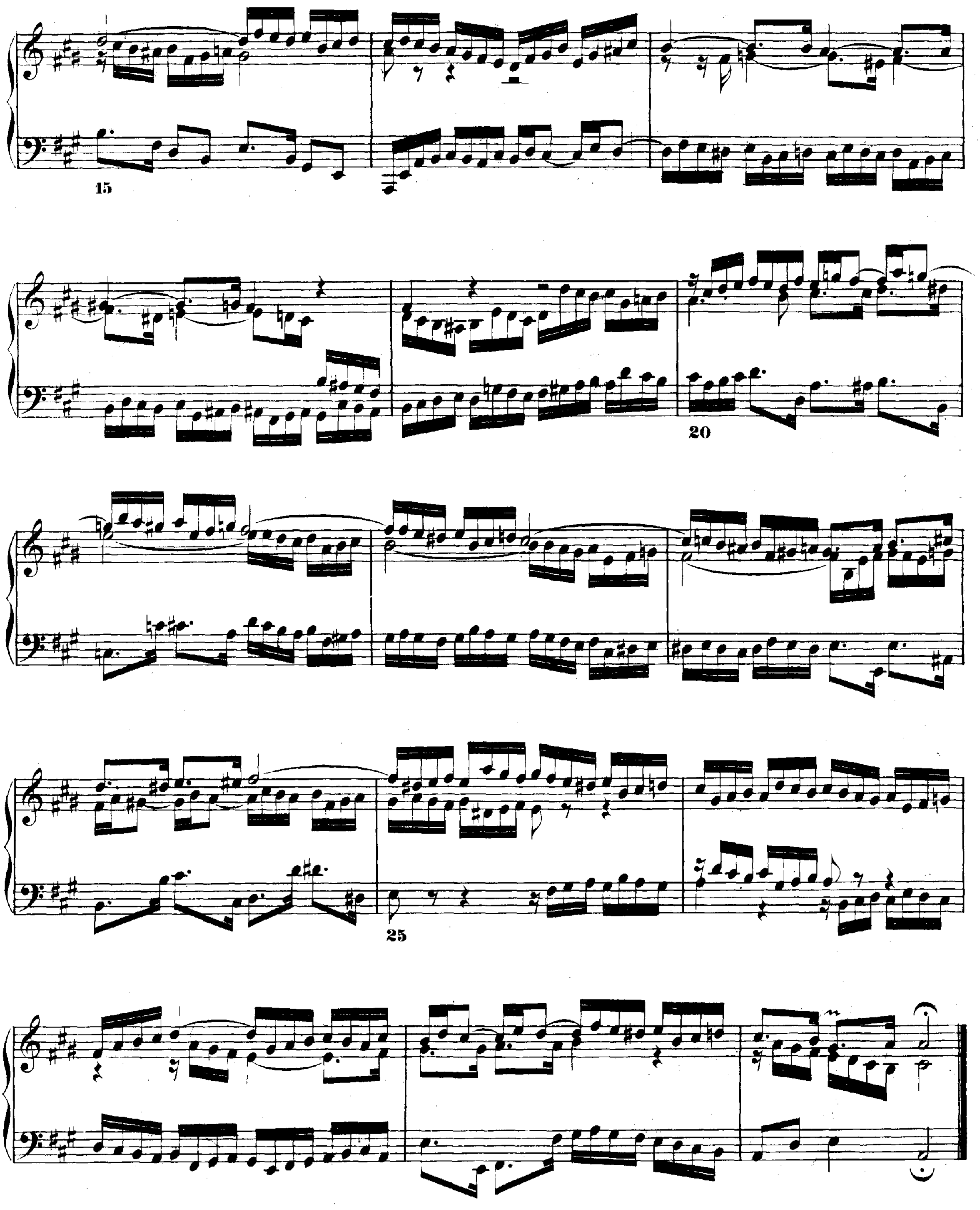
# PRAELUDIUM XIX.



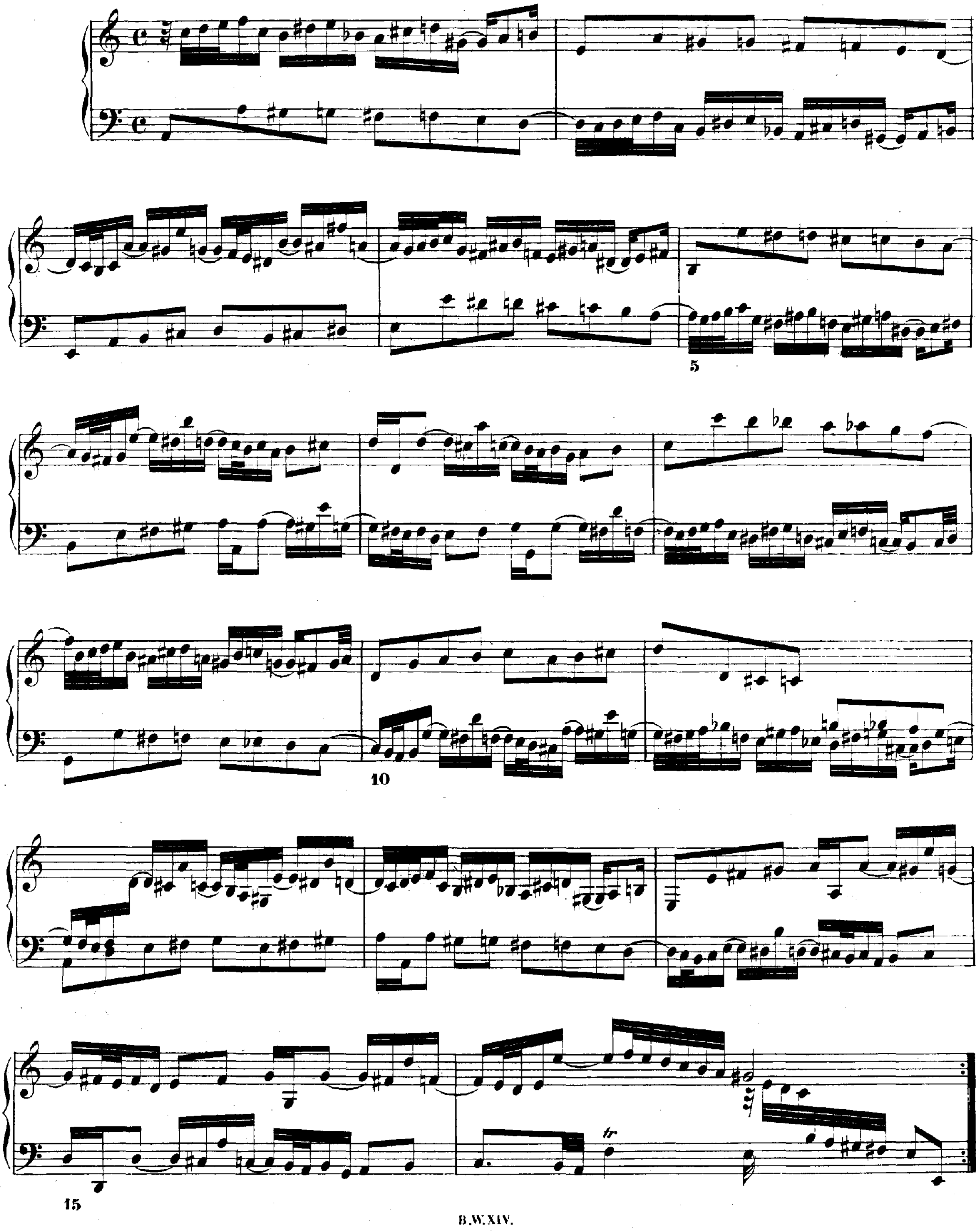

20
25
30

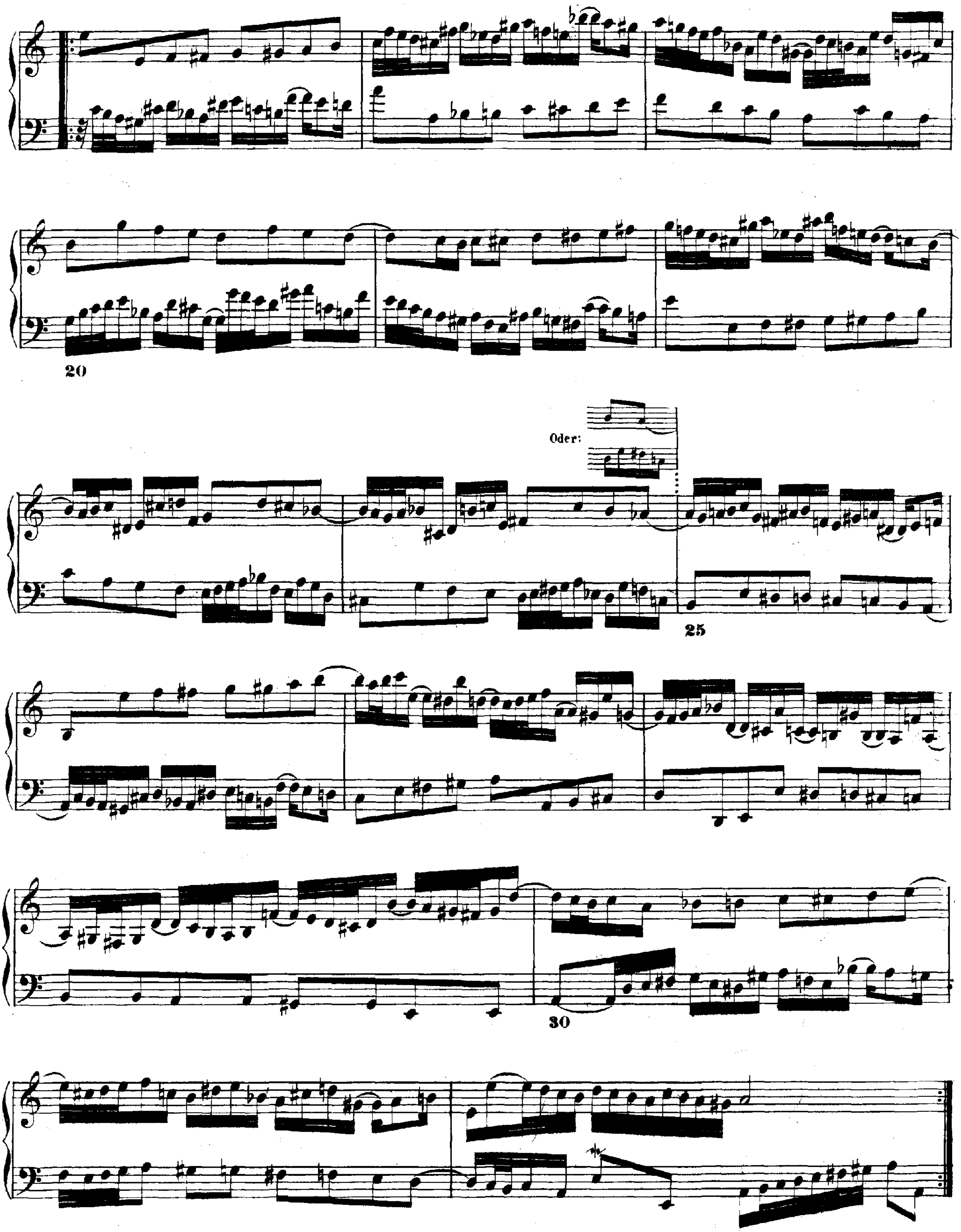
# FUGA XIX.




15
20
25

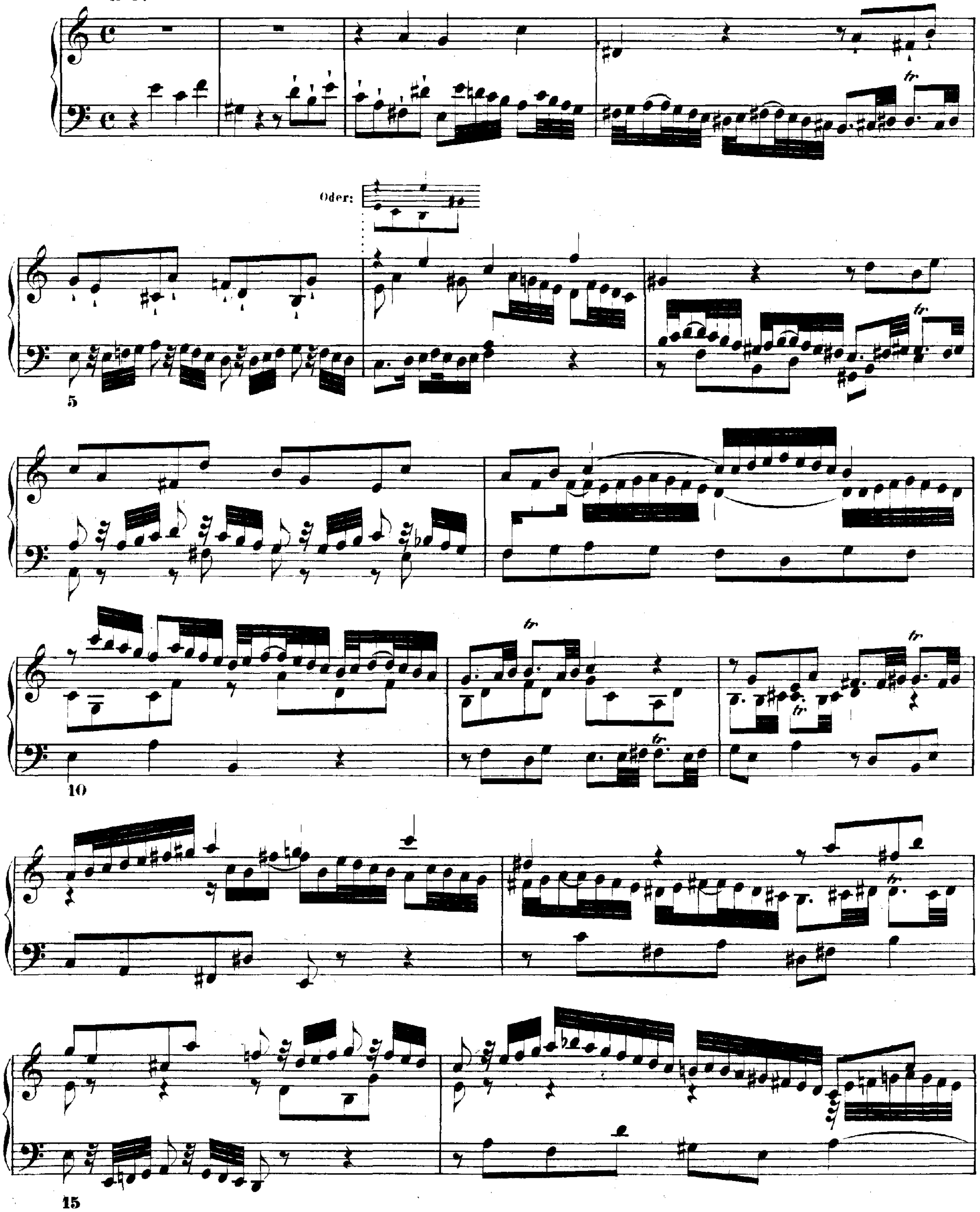
# PRAELUDIUM XX.

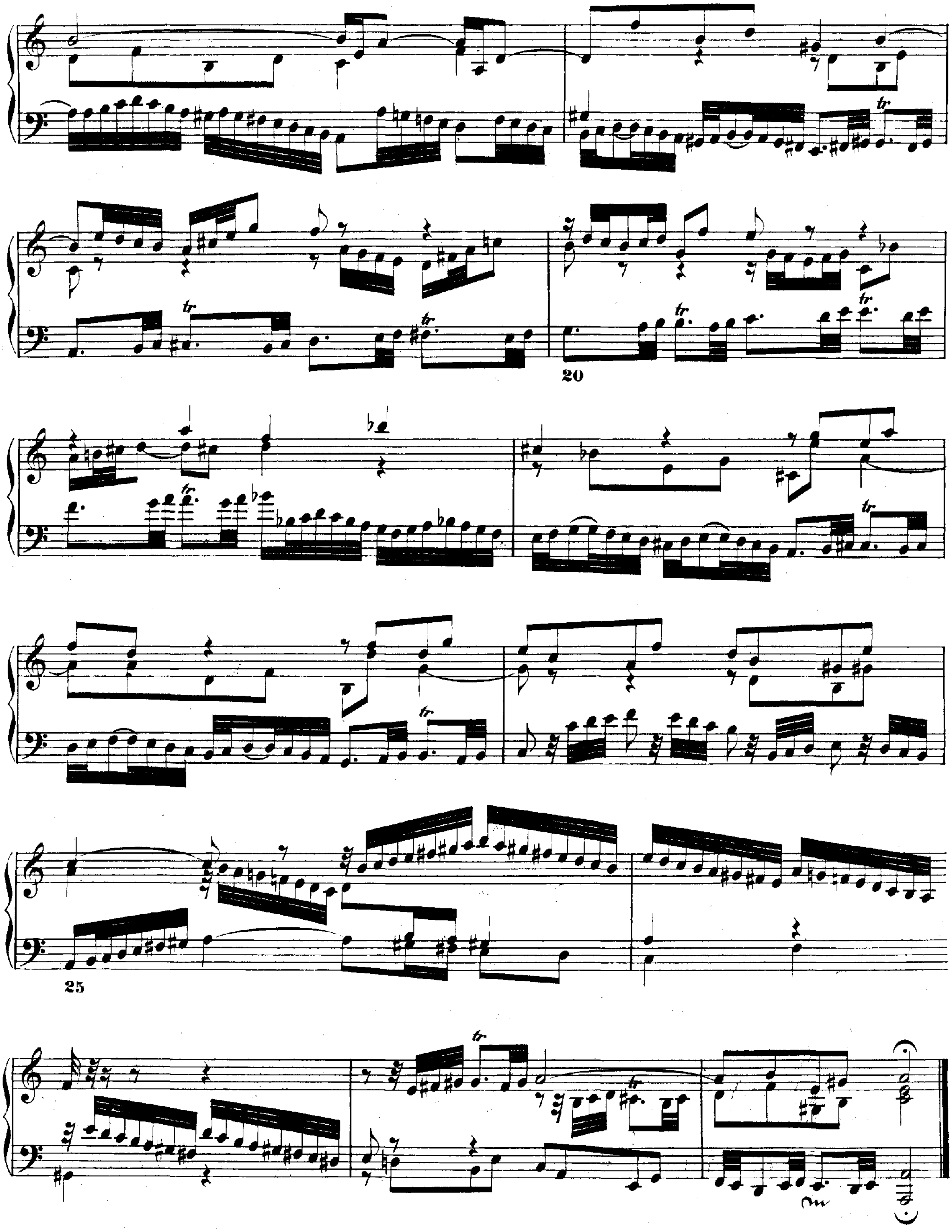



20
Oder:
25
30

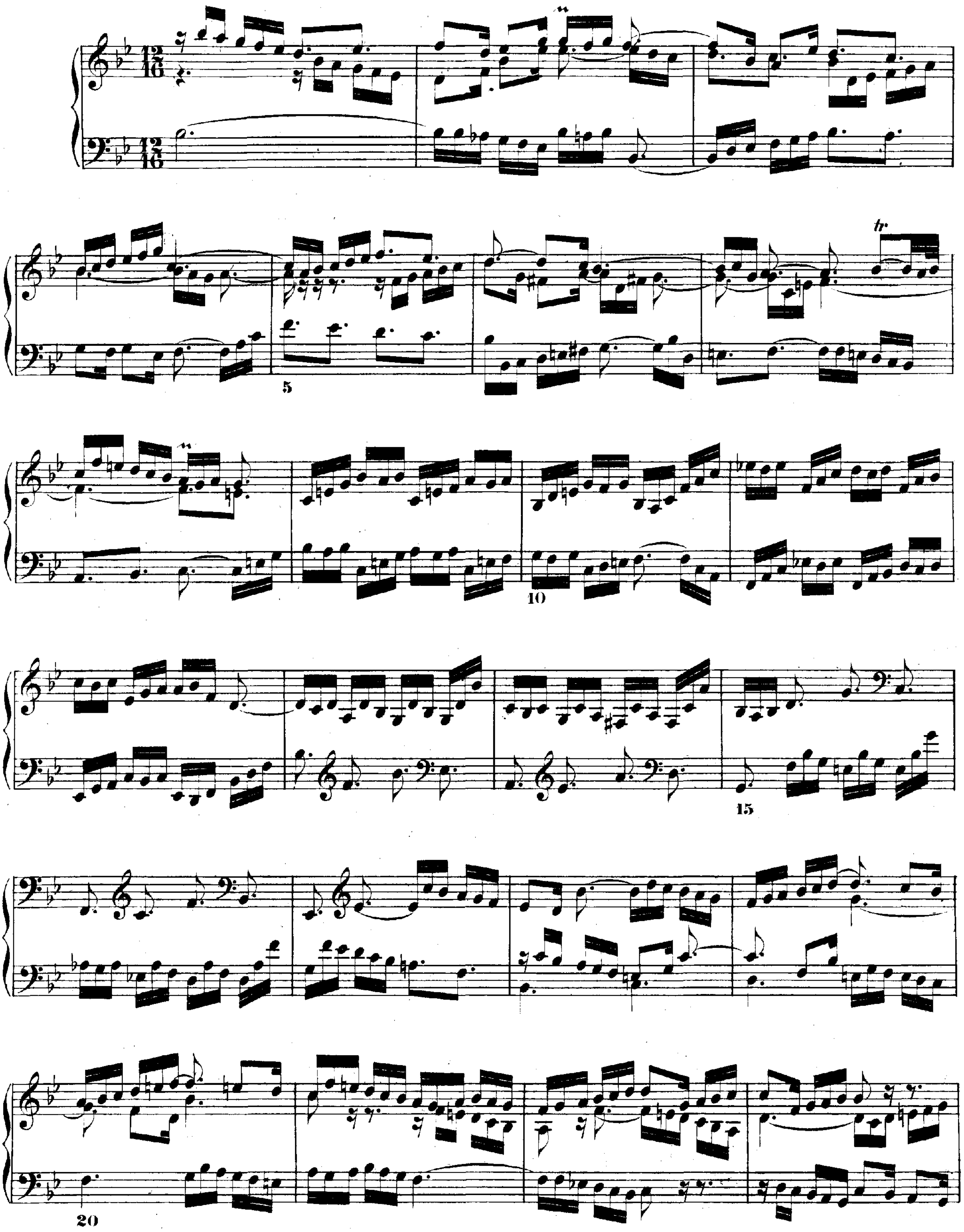
# FUGA XX.

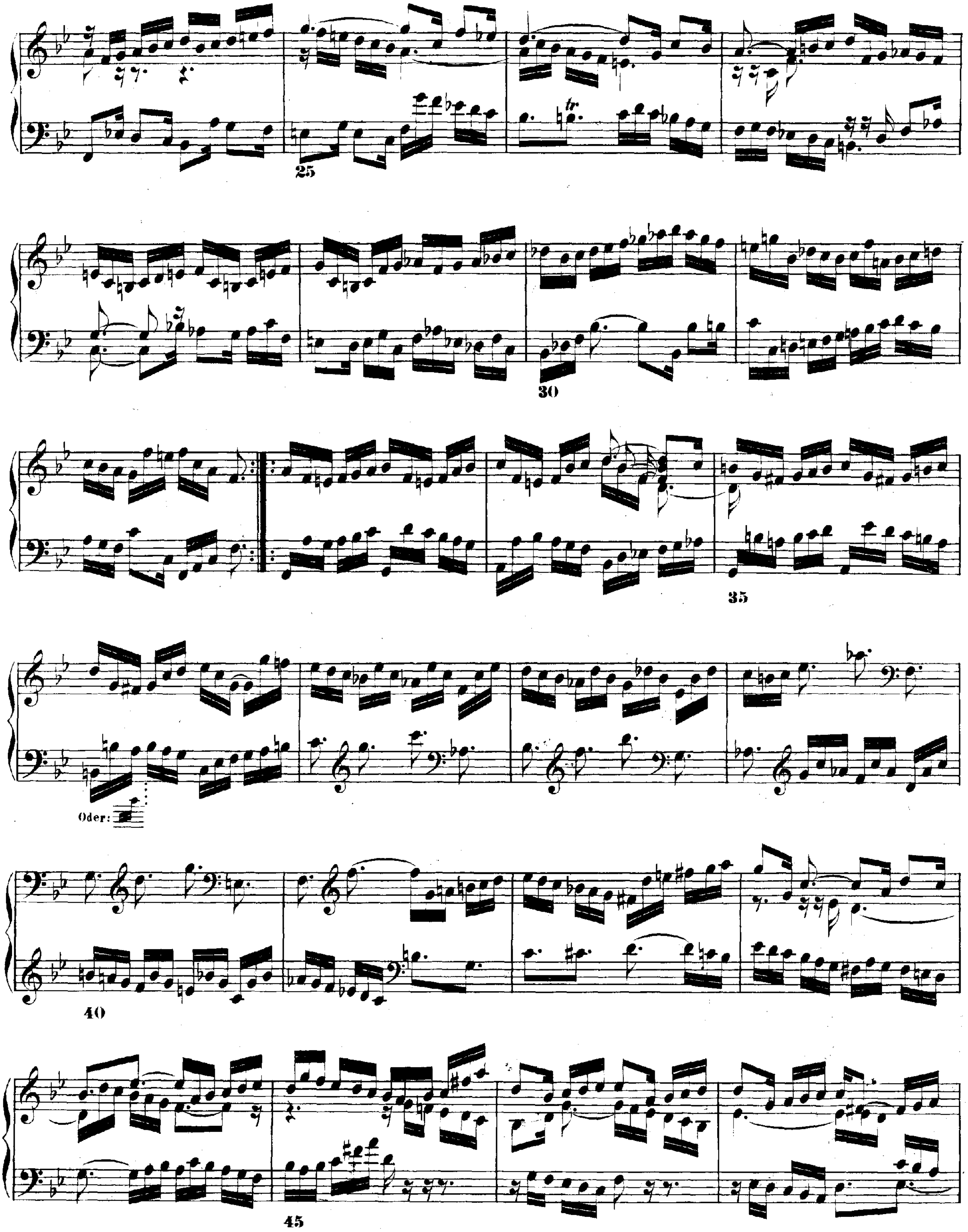
**a 3.**

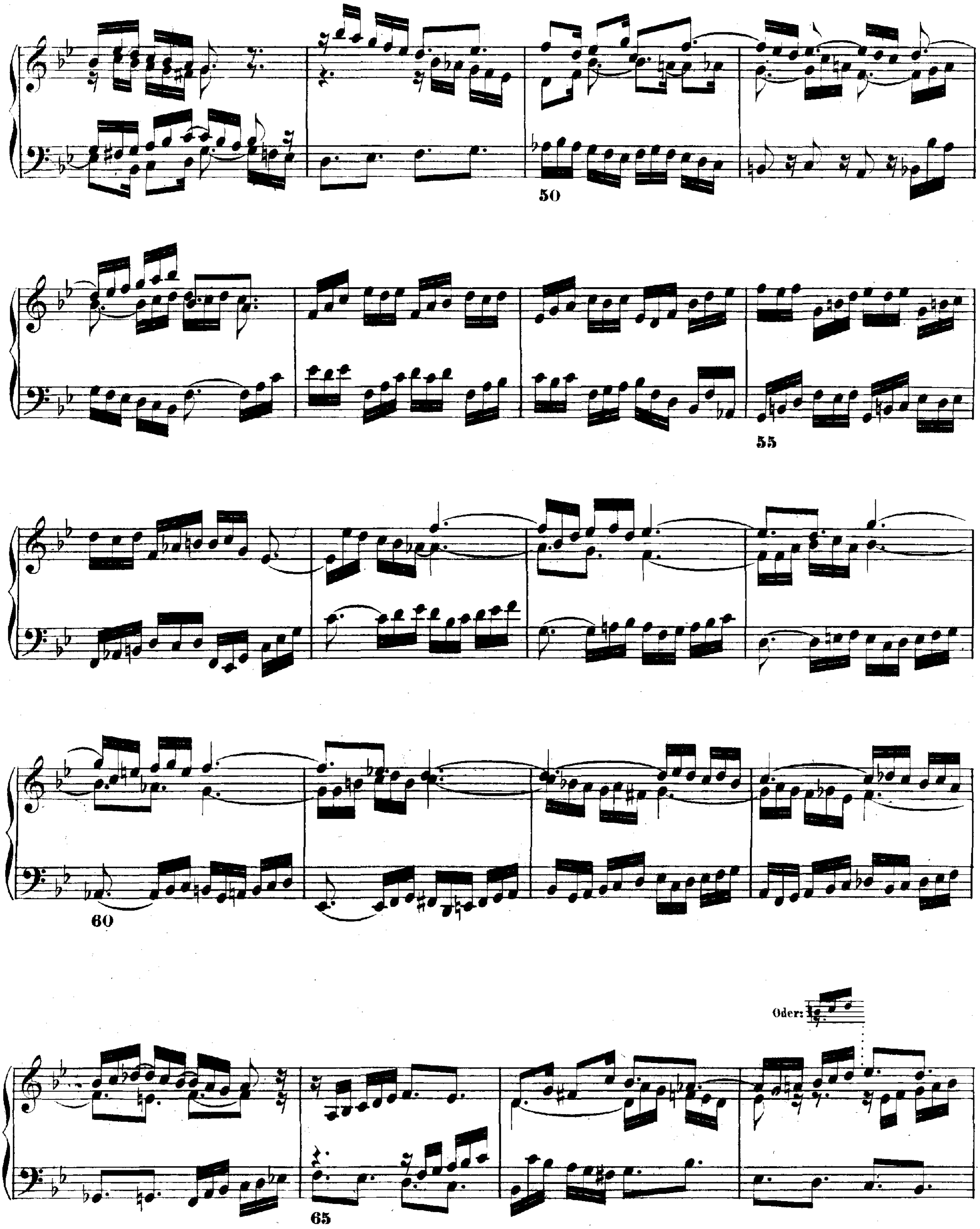


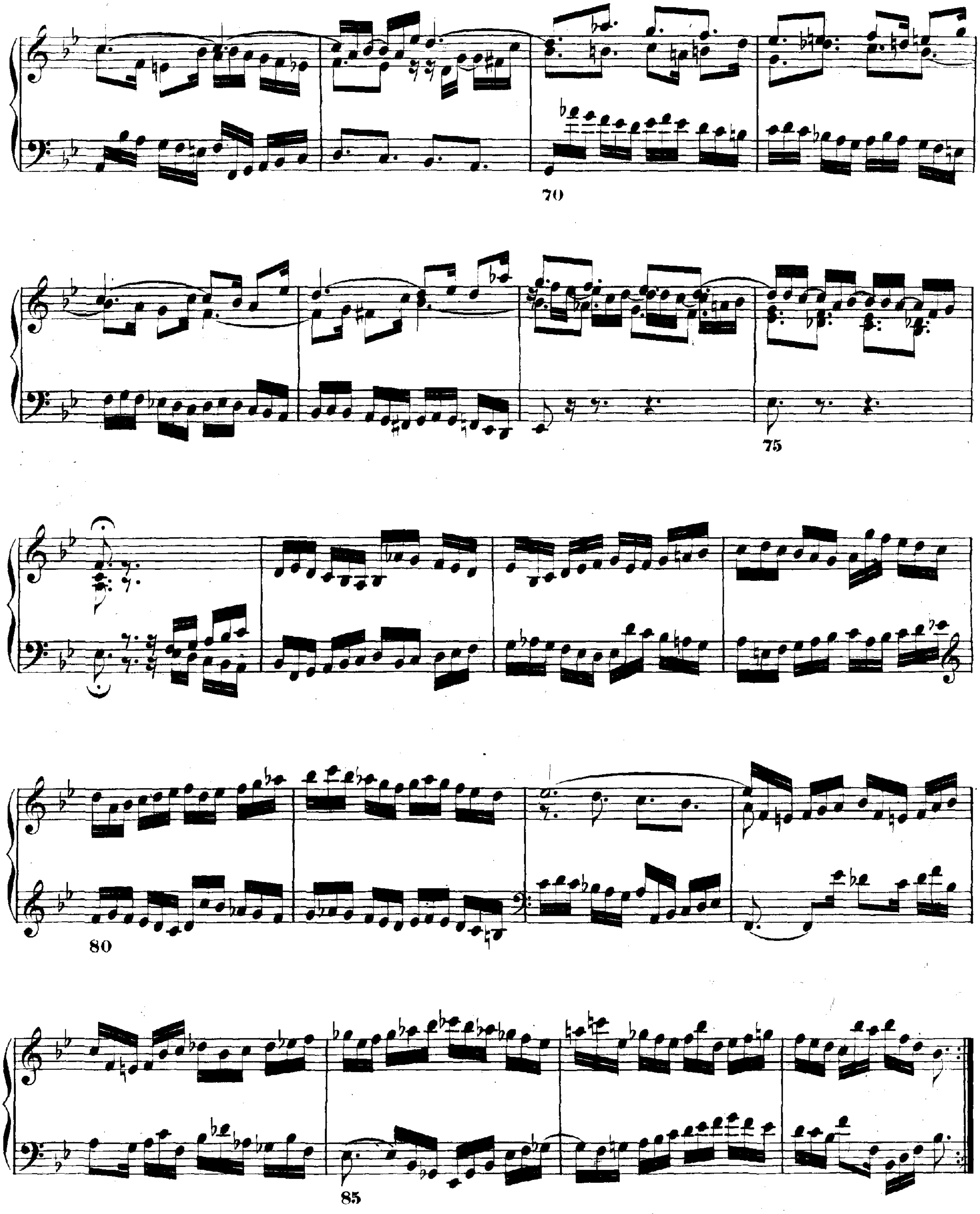

20
25

# PRAELUDIUM XXI.



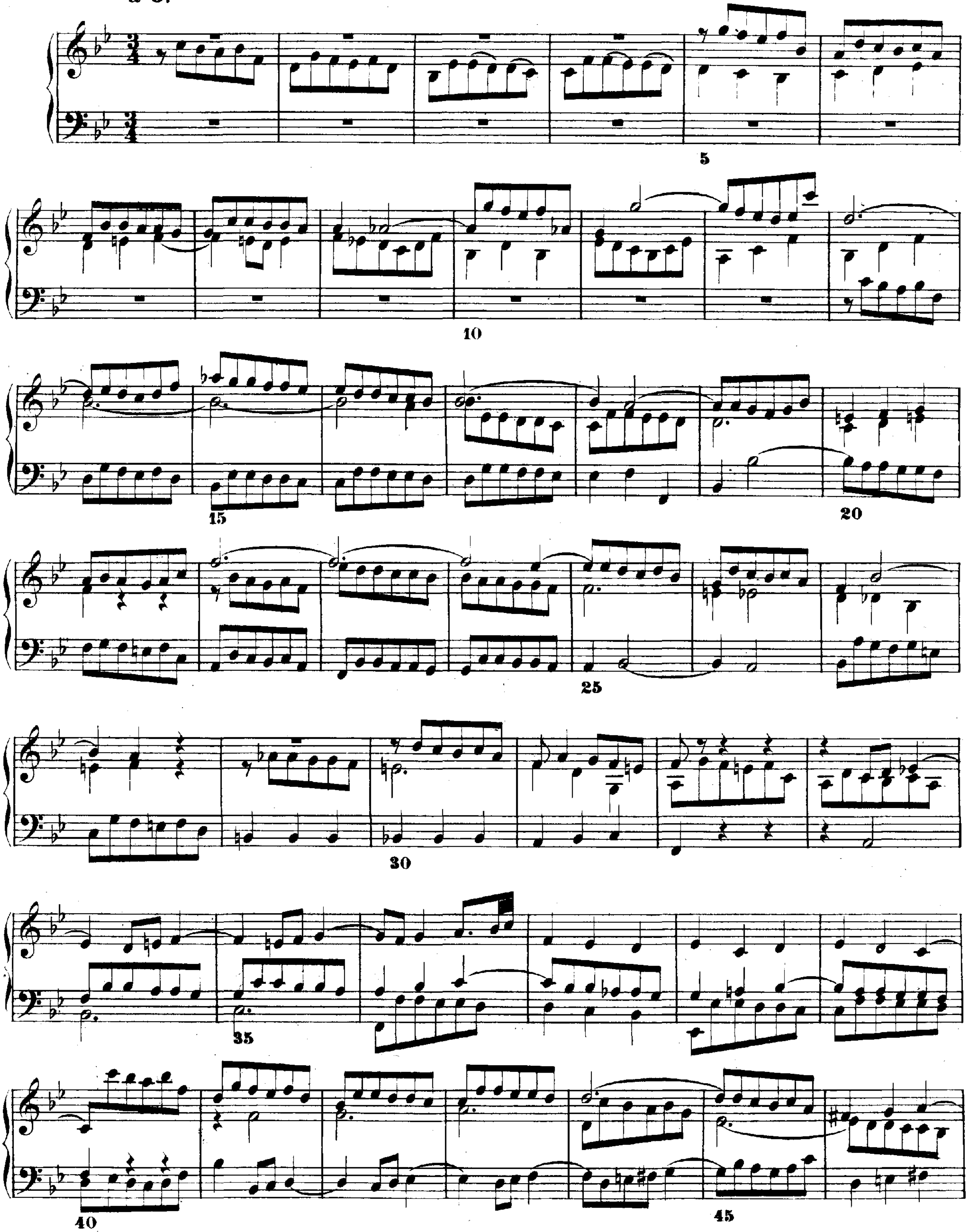

tr
25
30
35
Oder:
40
45

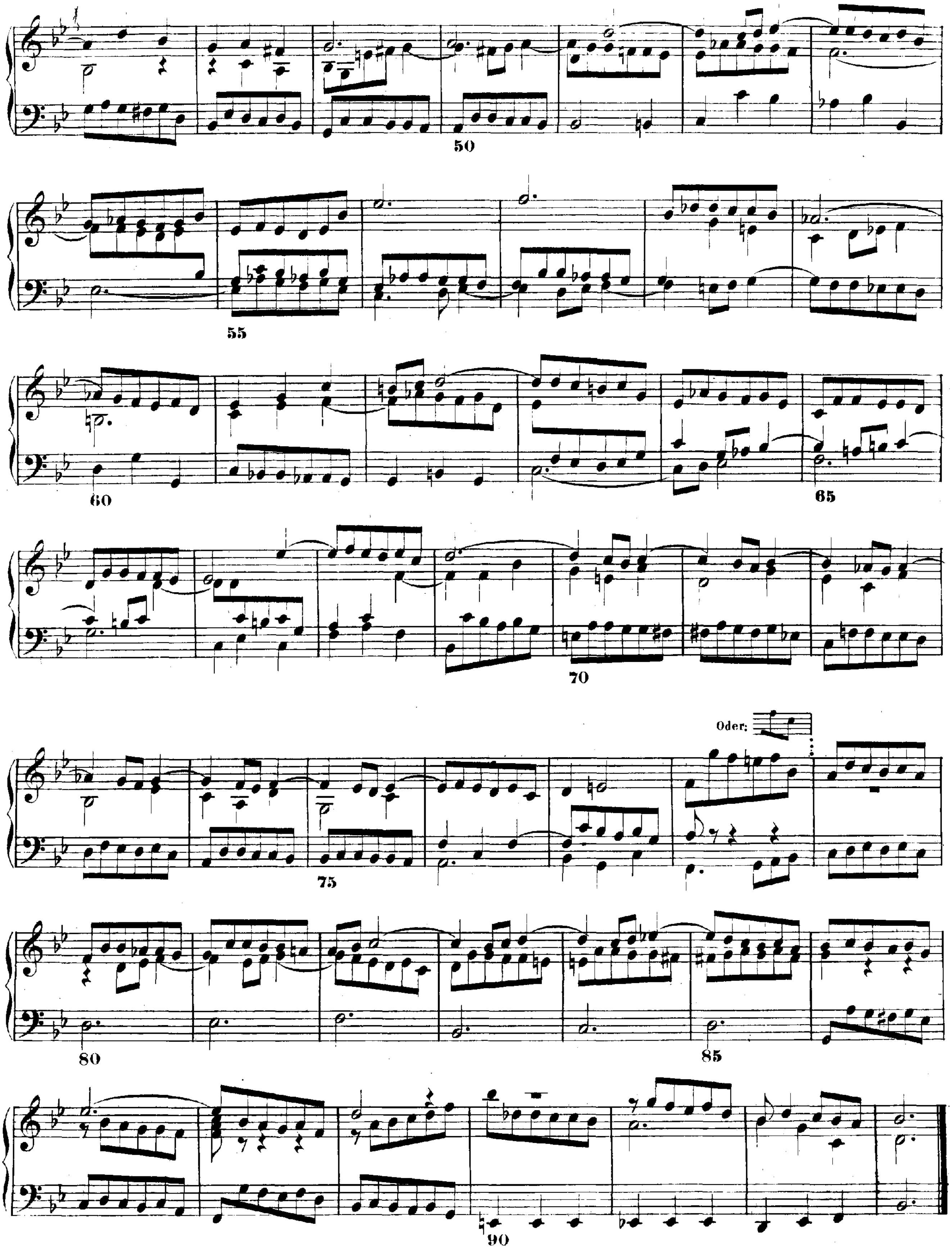

50
55
60
Oder:
65


70
75
80
85

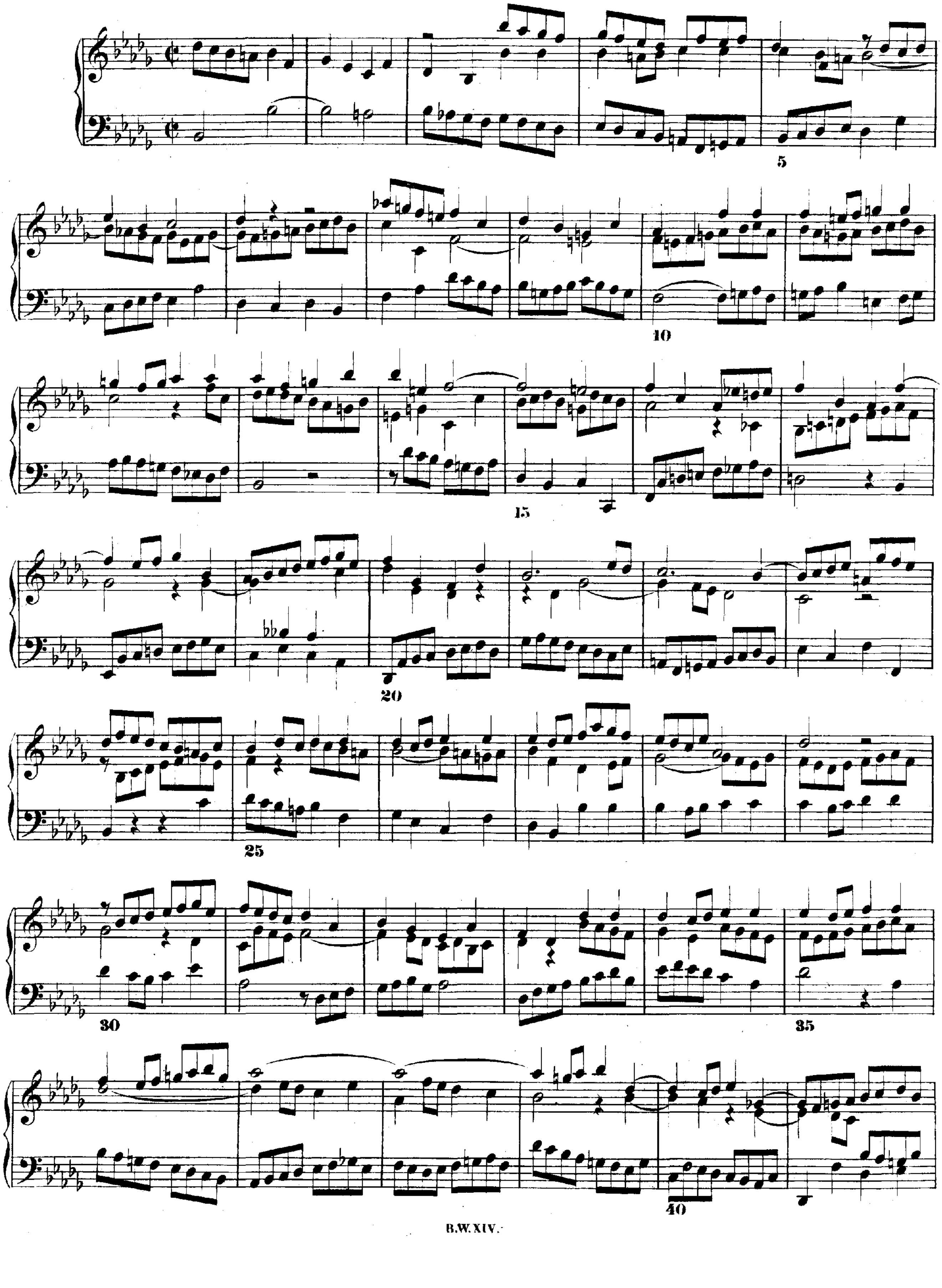
# FUGA XXI.

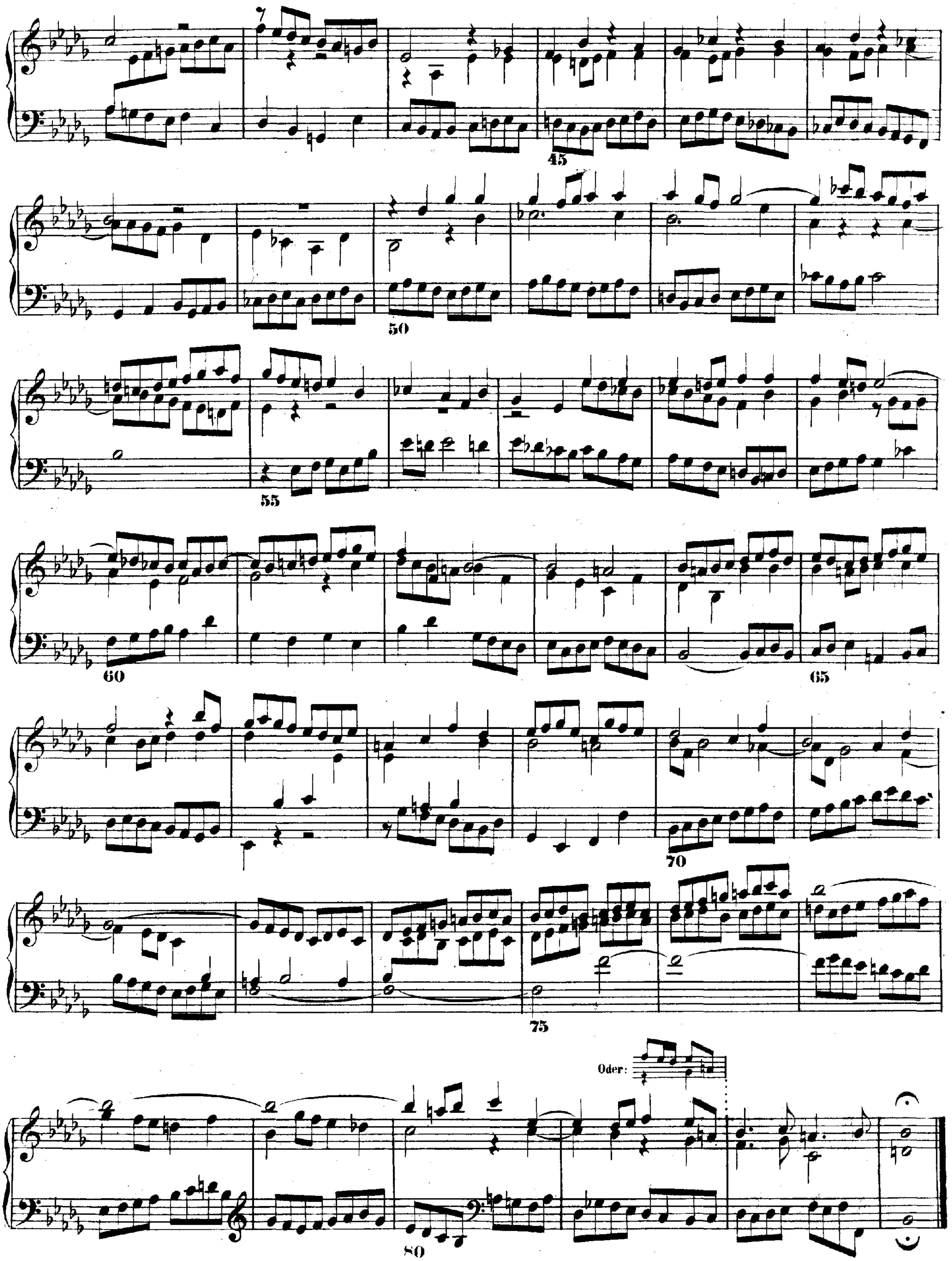
a 3.



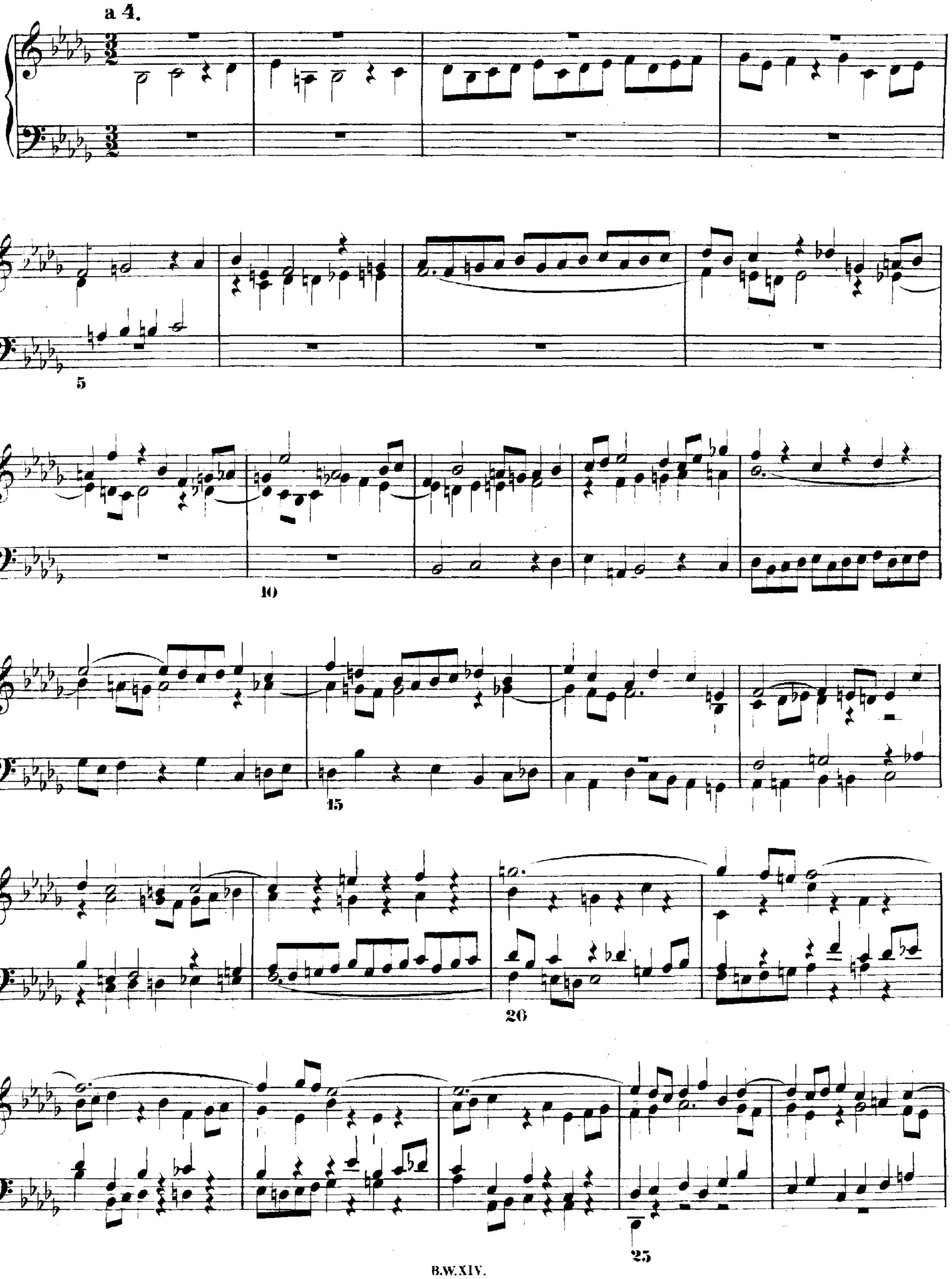

Oder:

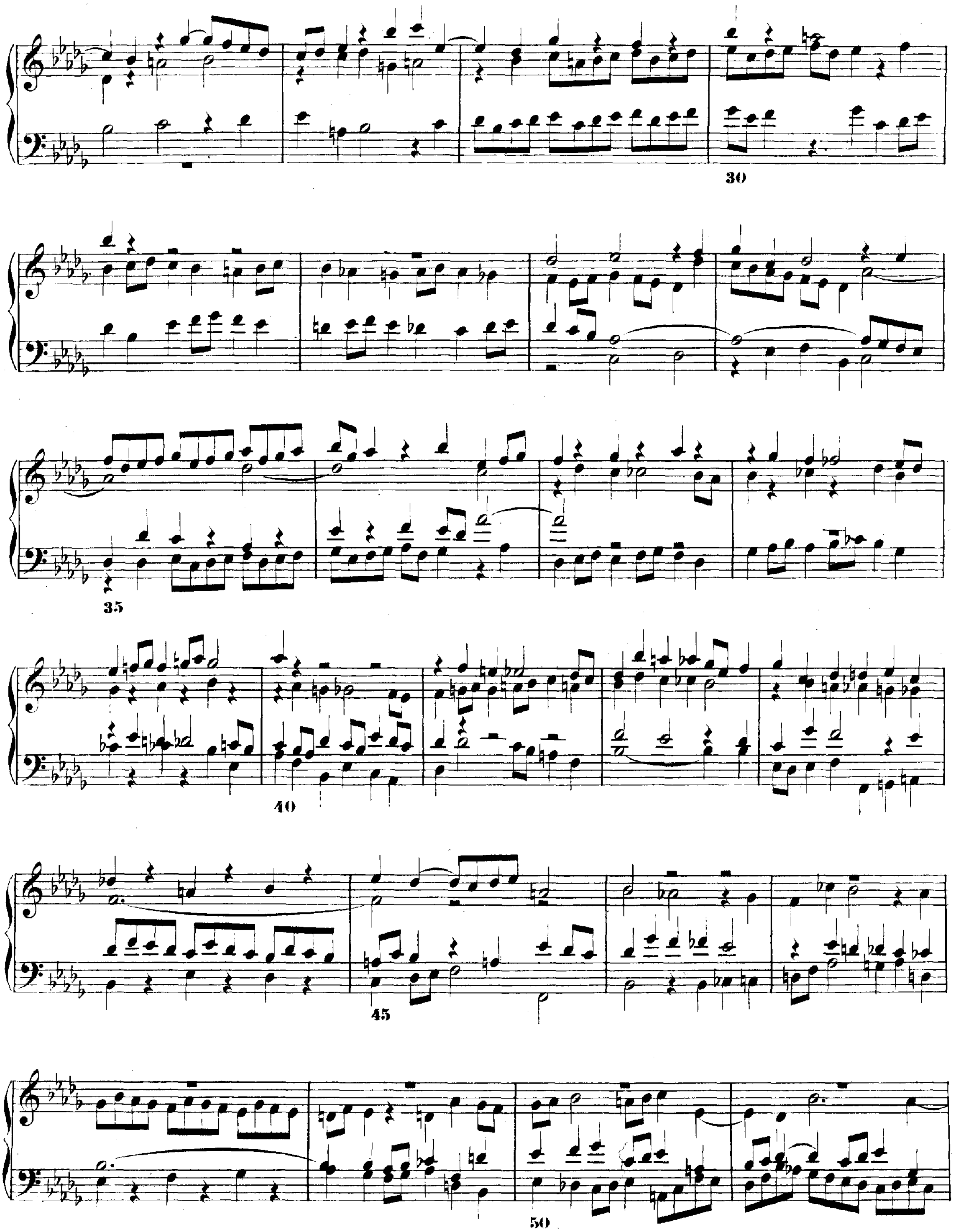
# PRAELUDIUM XXII.

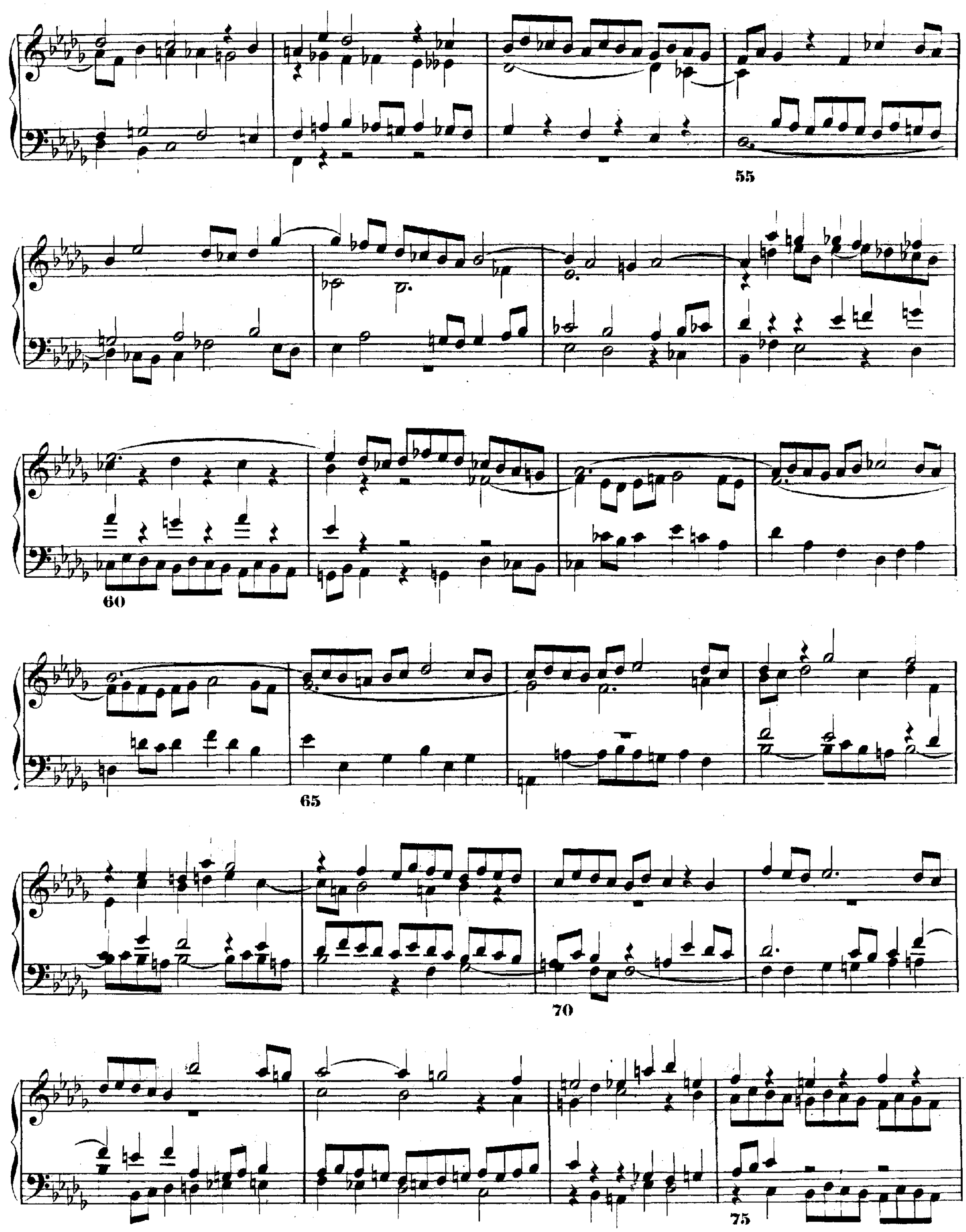


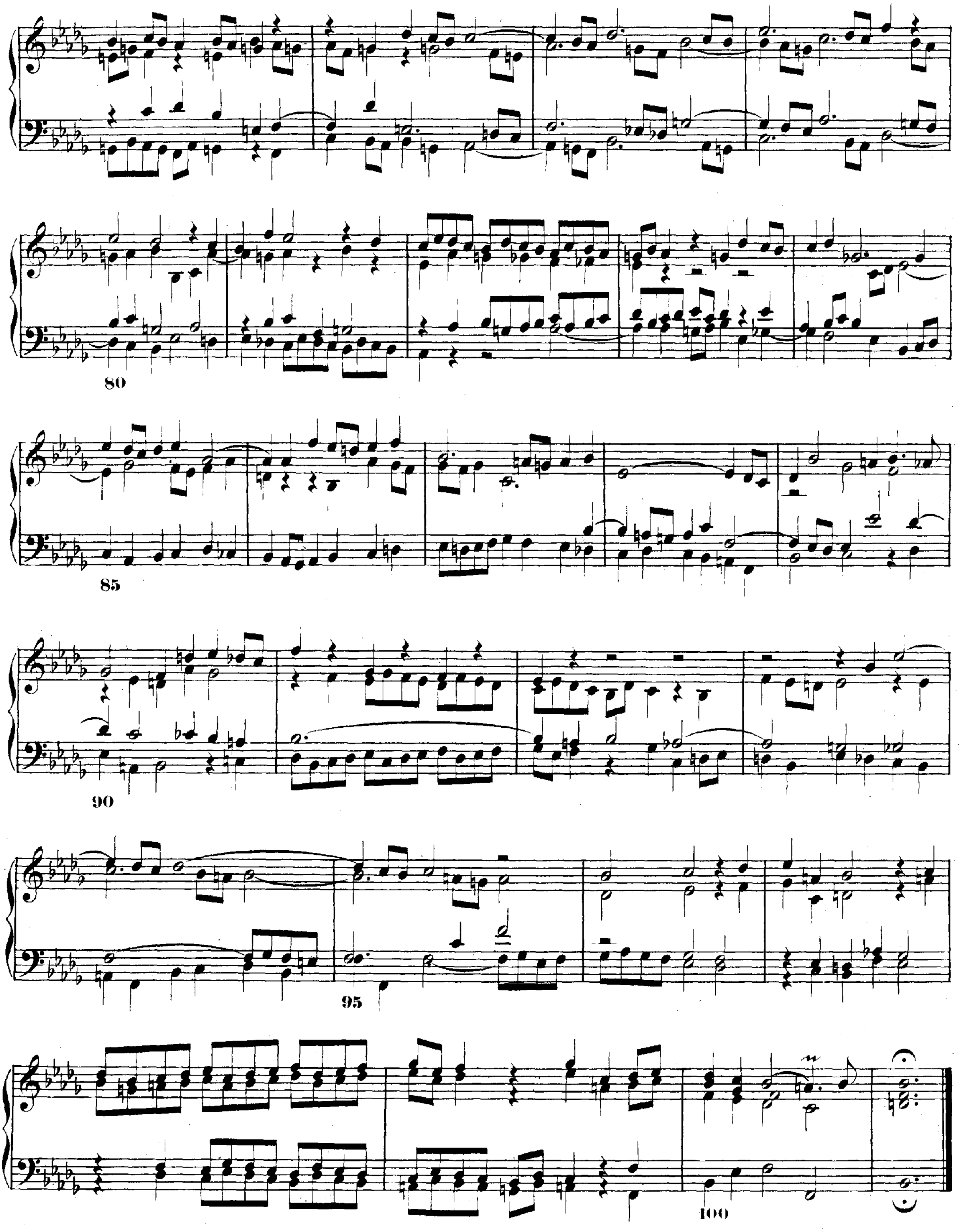

Oder:

# FUGA XXII.

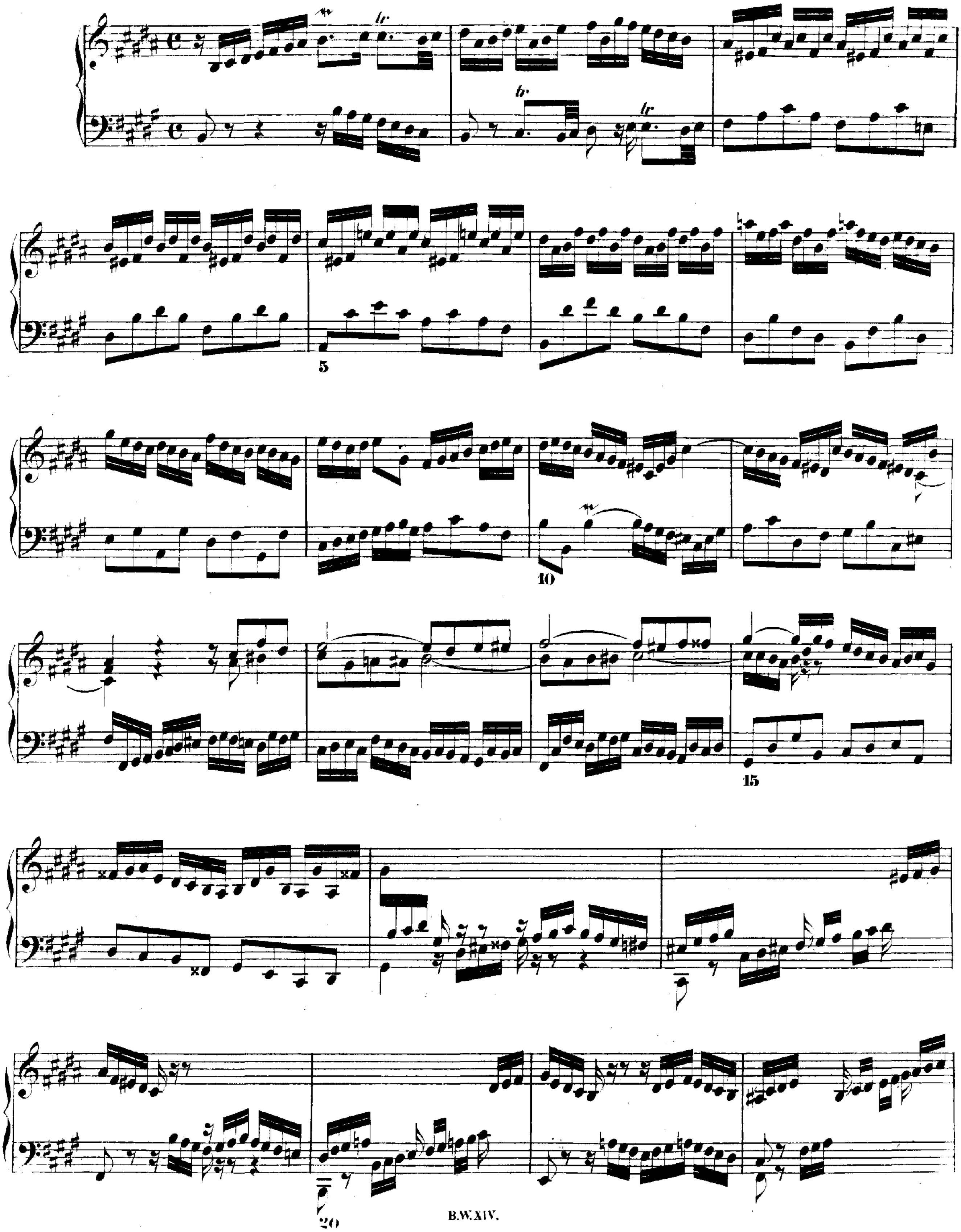


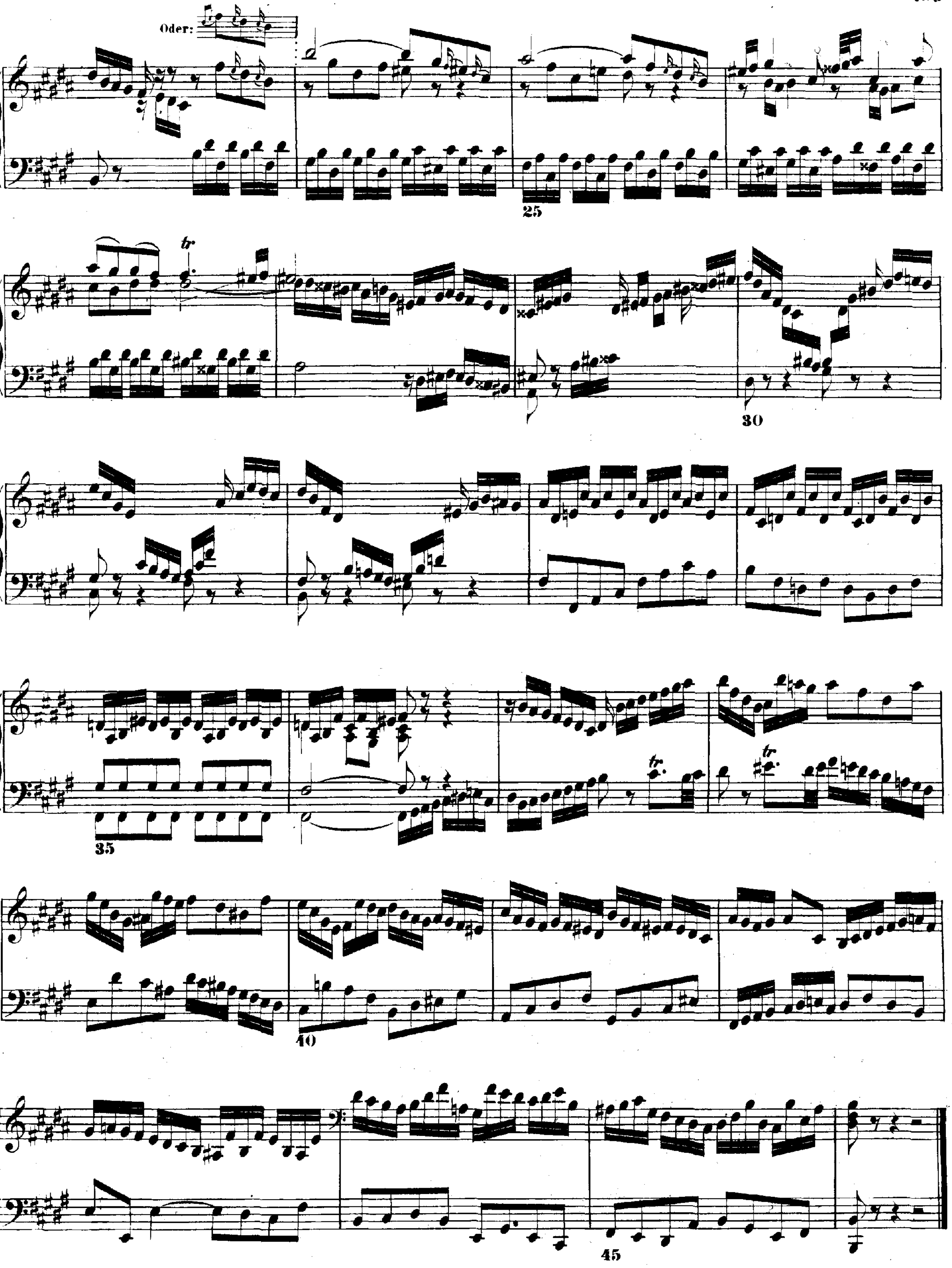

30
35
40
45
50


55
60
65
70
75


80
85
90
95
100

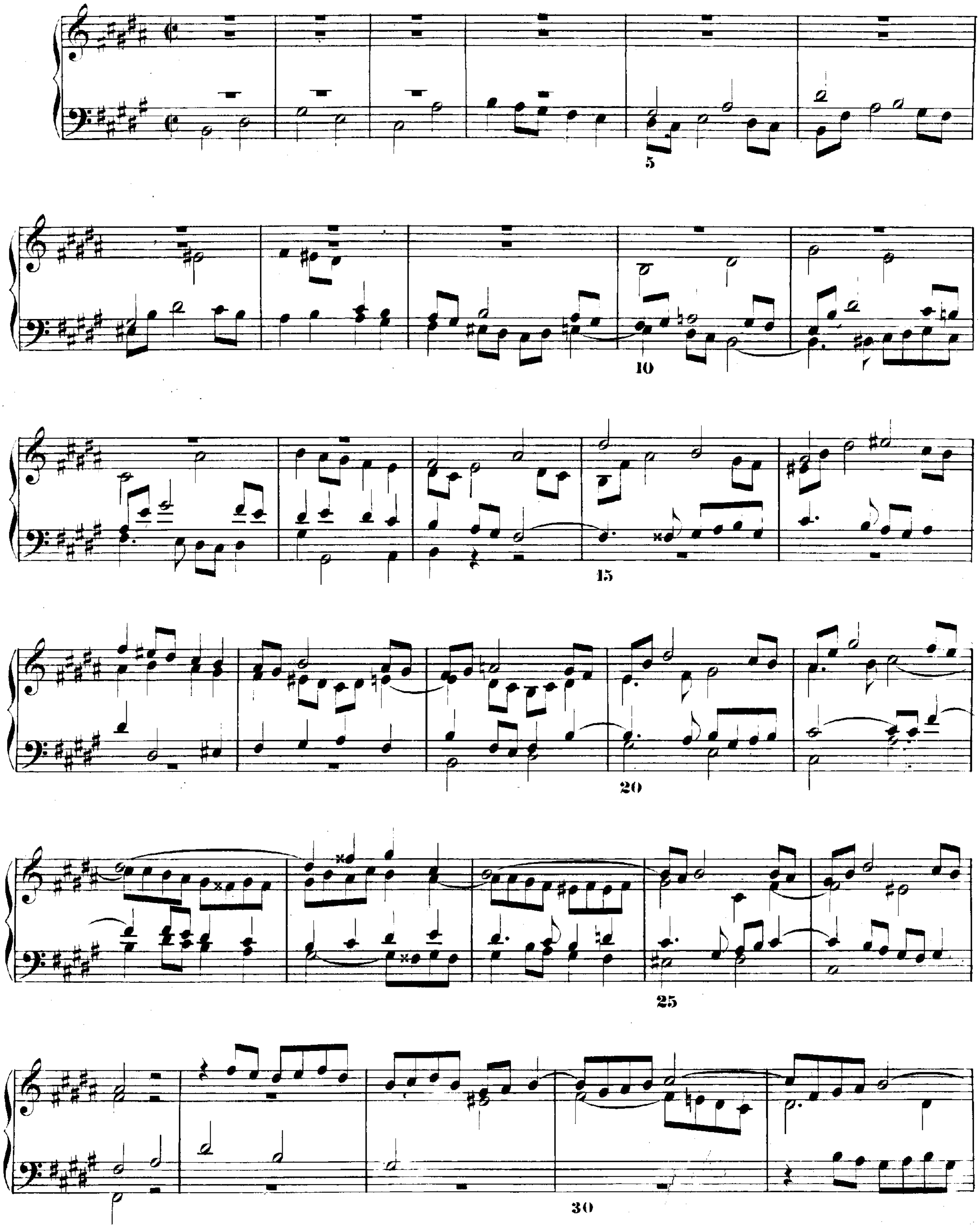
# PRAELUDIUM XXIII.

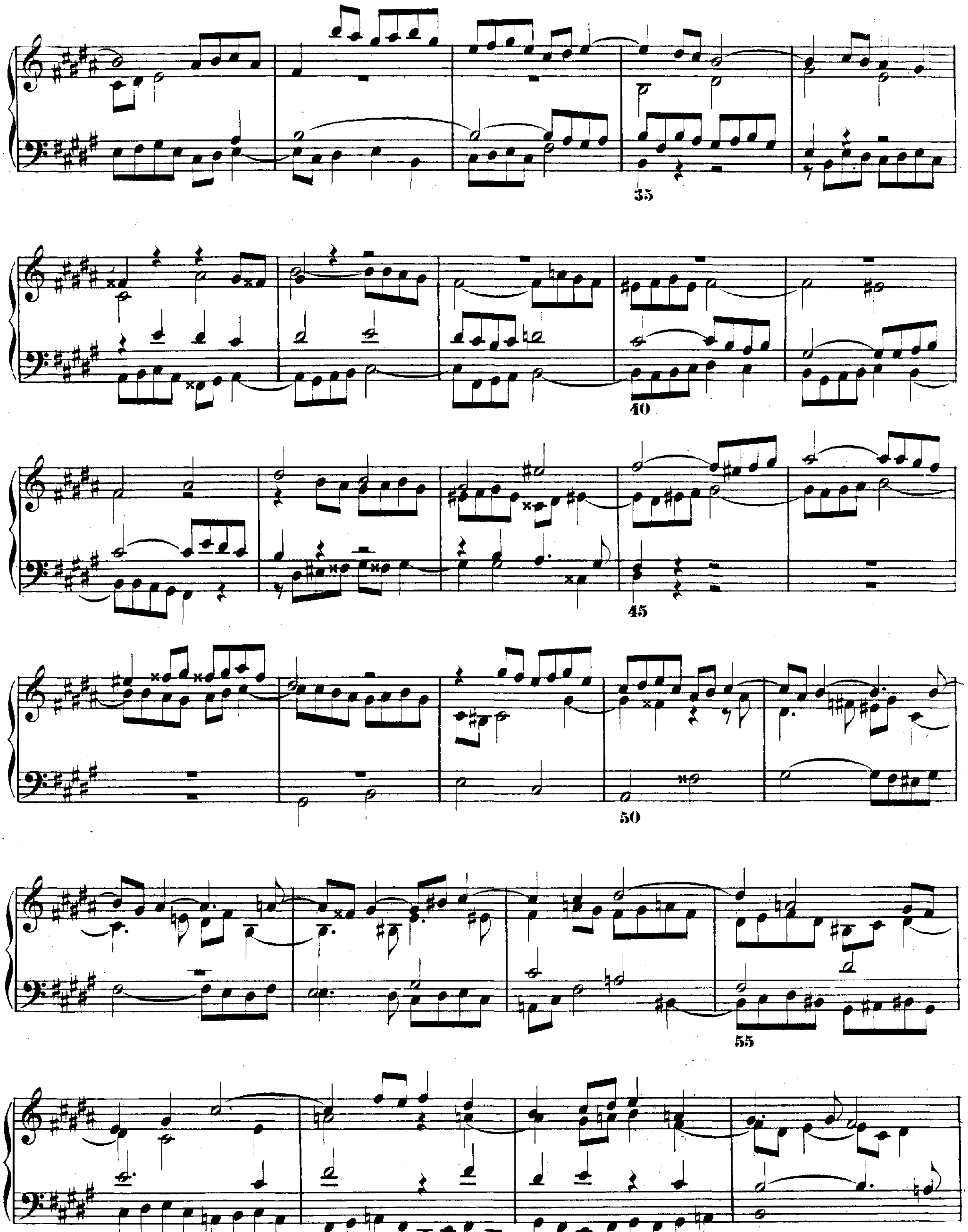


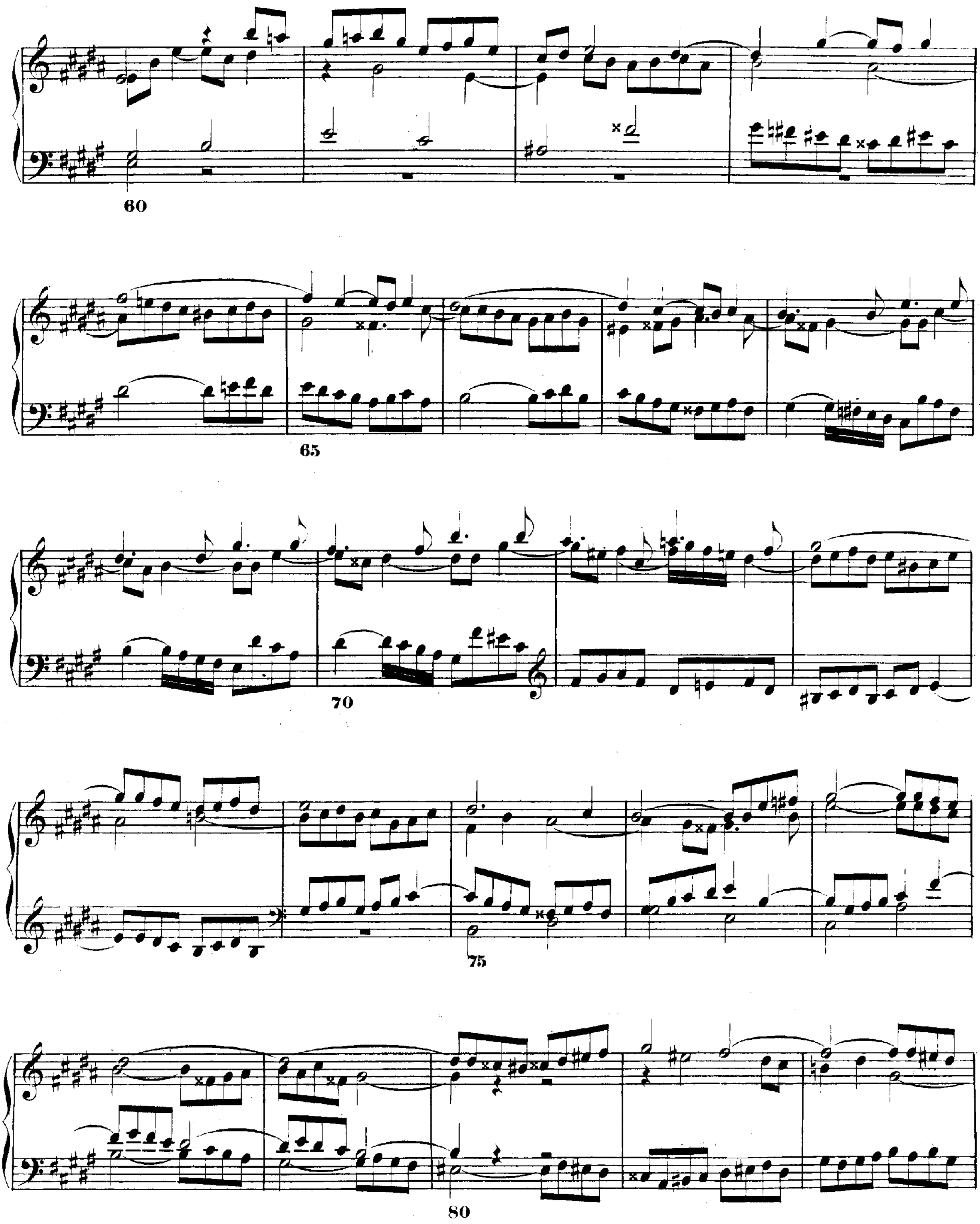

Oder:
25
30
35
40
45

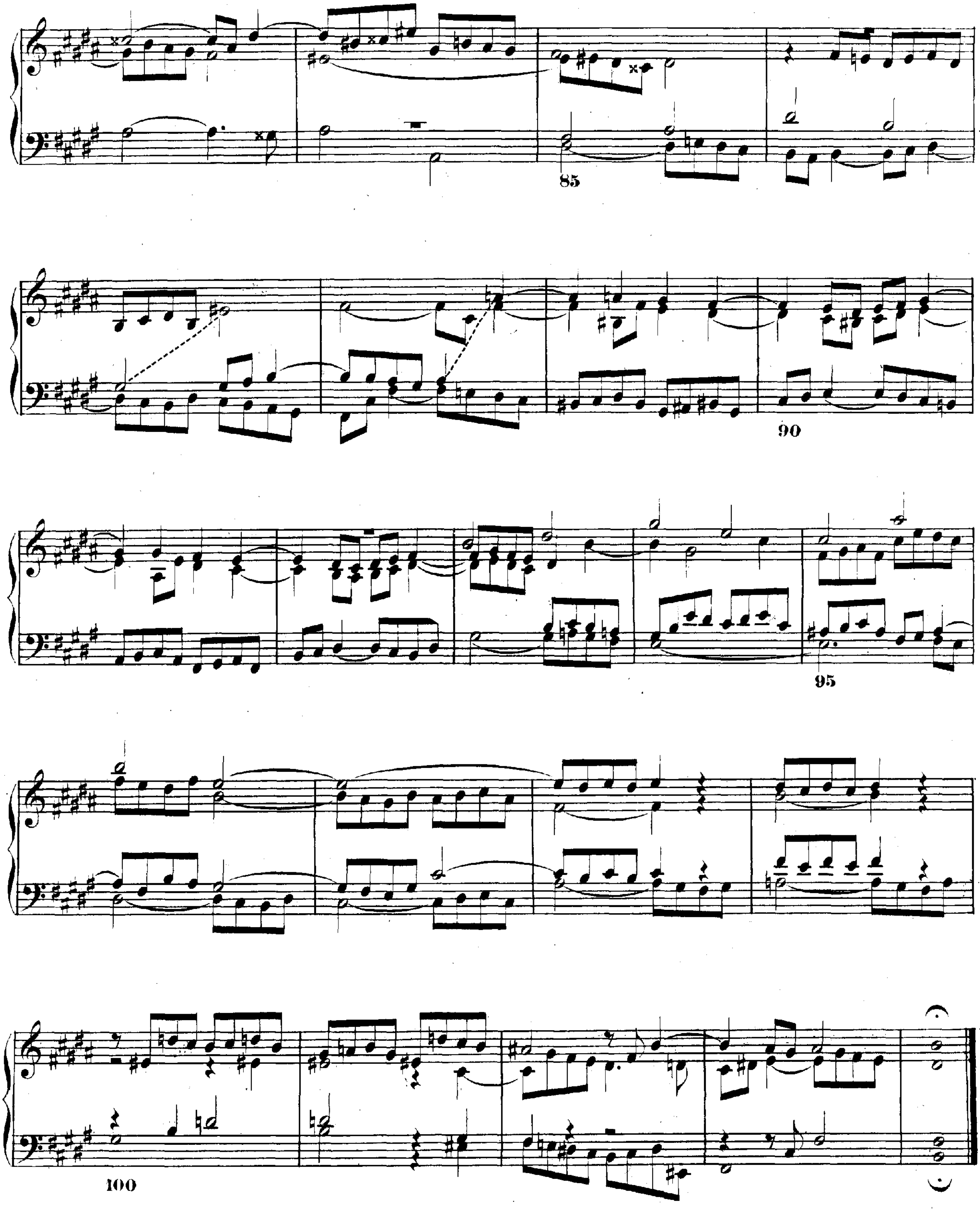
# FUGA XXIII.

a 4.

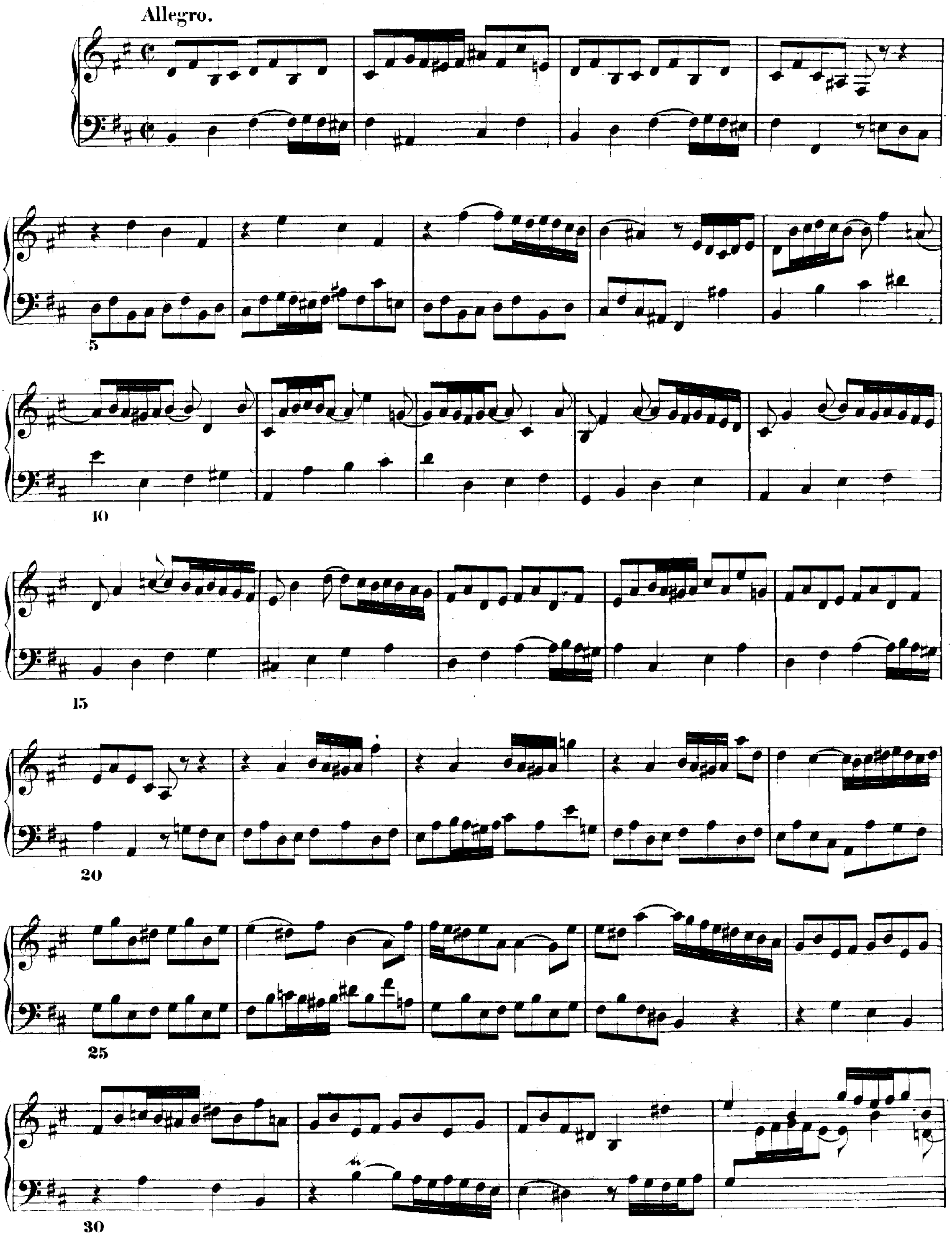


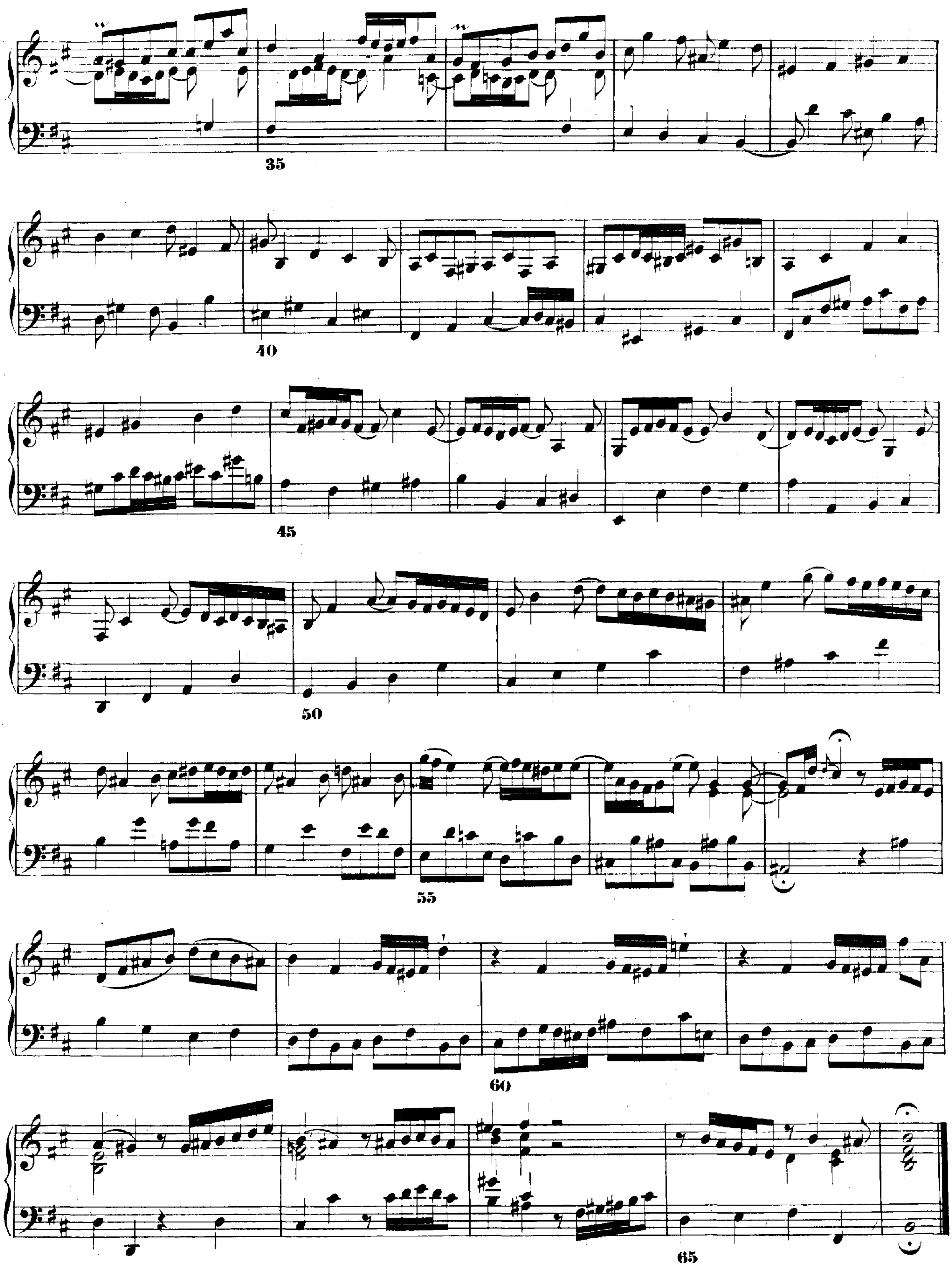

35
40
45
50
55


60
65
70
75
80


85
90
95
100

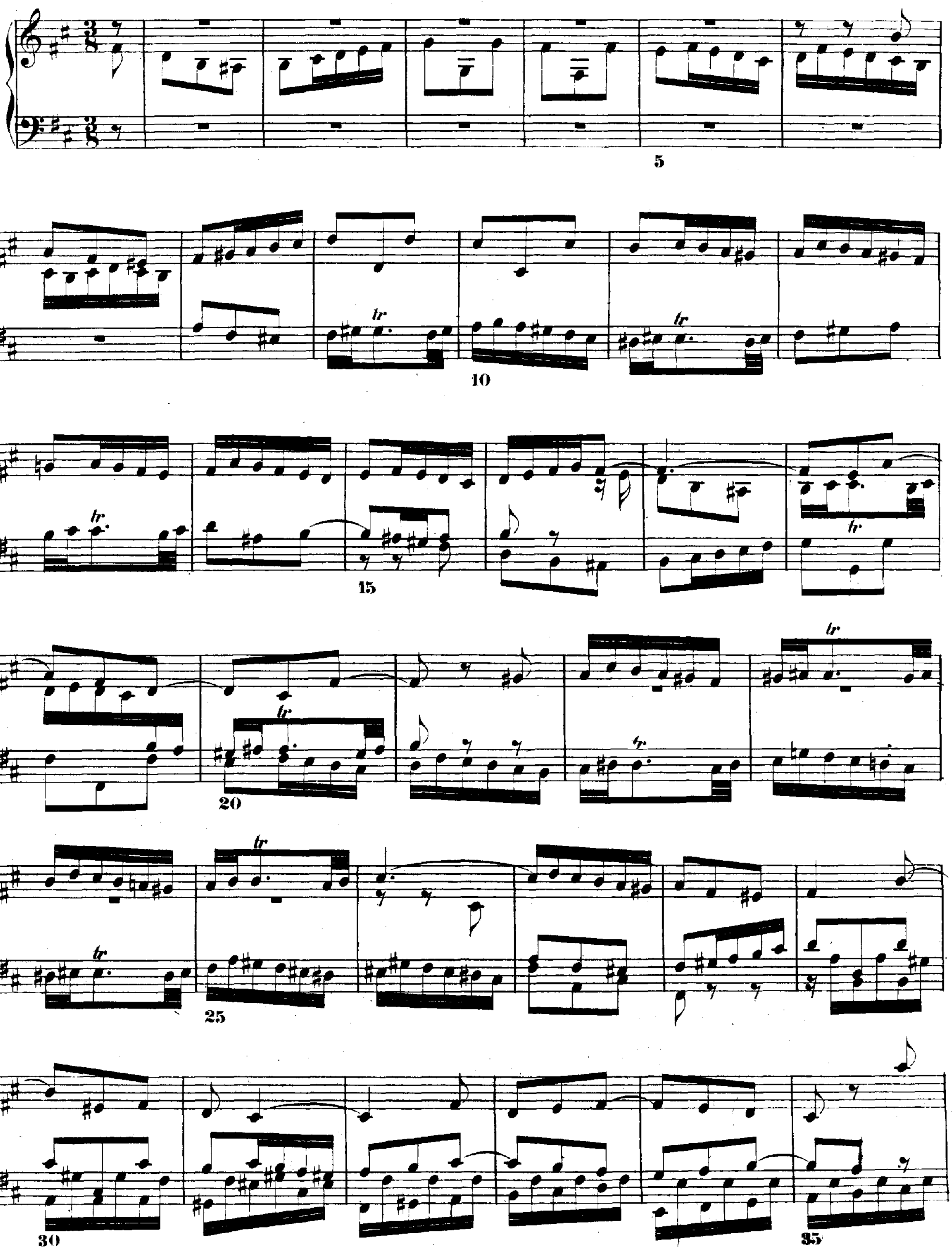
# PRAELUDIUM XXIV.

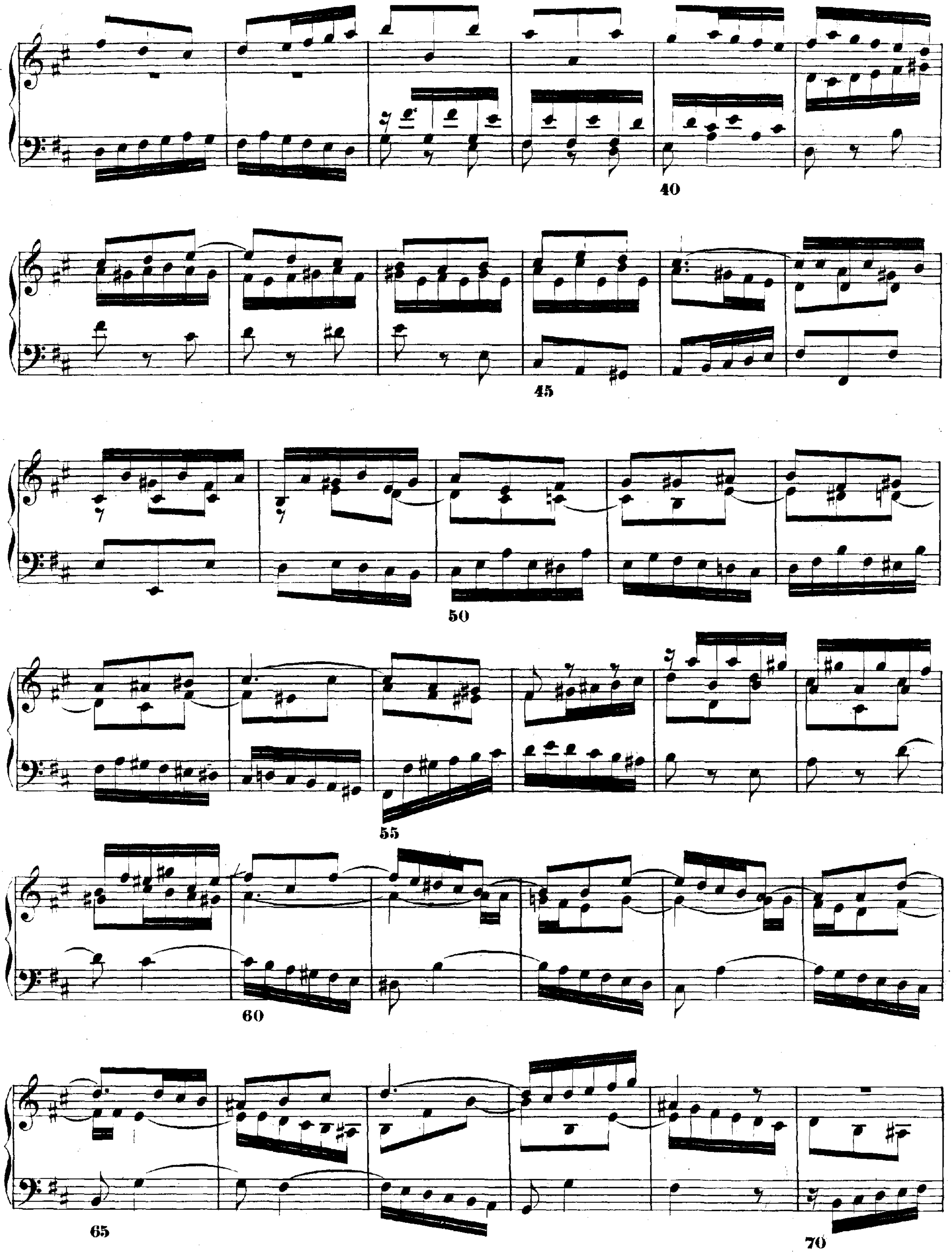


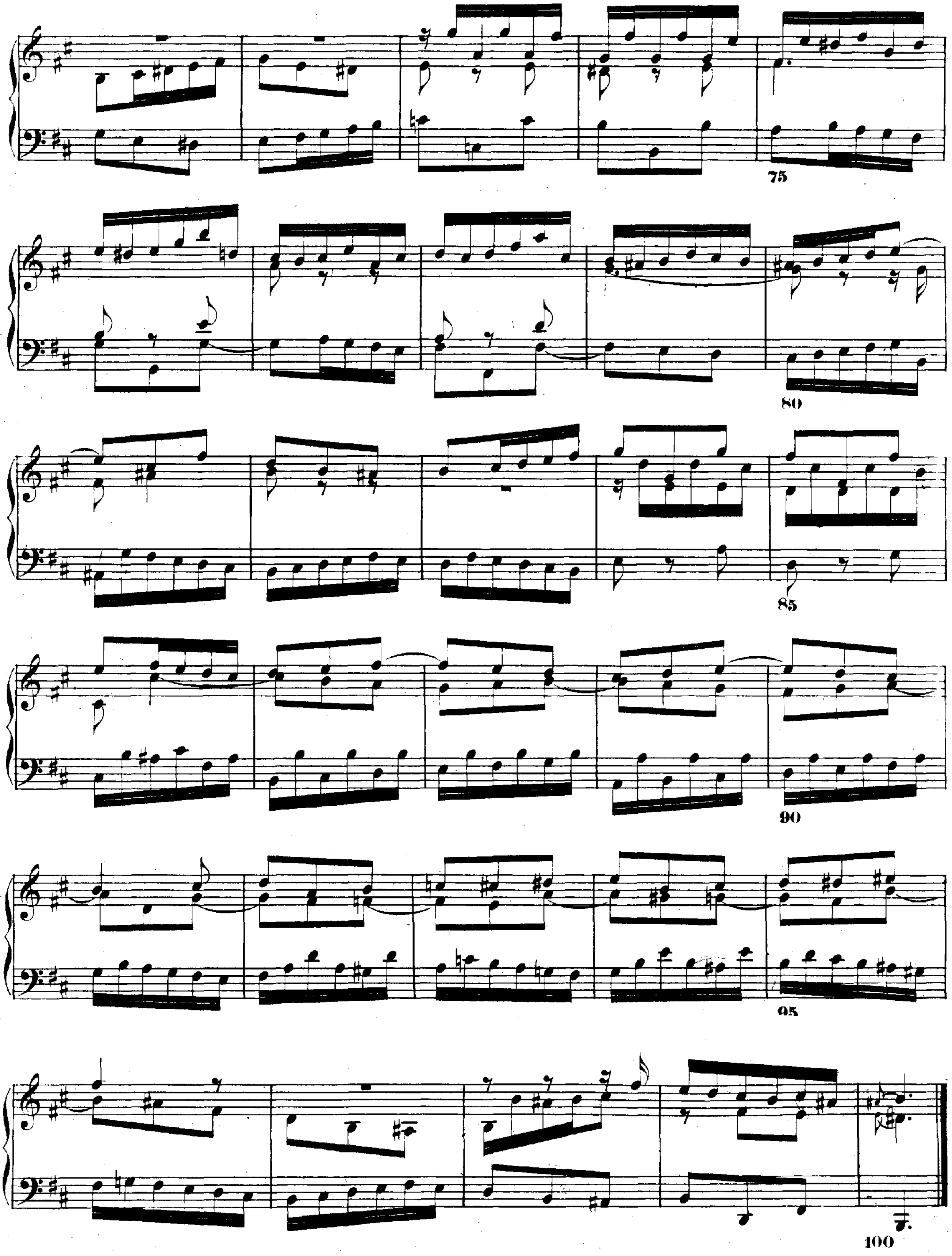

35
40
45
50
55
60
65

# FUGA XXIV.

a 3.




40
45
50
55
60
65
70


75
80
85
90
95
100

# Anhang.

## Varianten und Erläuterungen

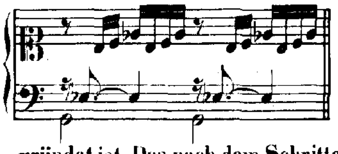
zum

## Wohltemperirten Clavier.

# ERSTER THEIL.

## PRAELUDIUM I.

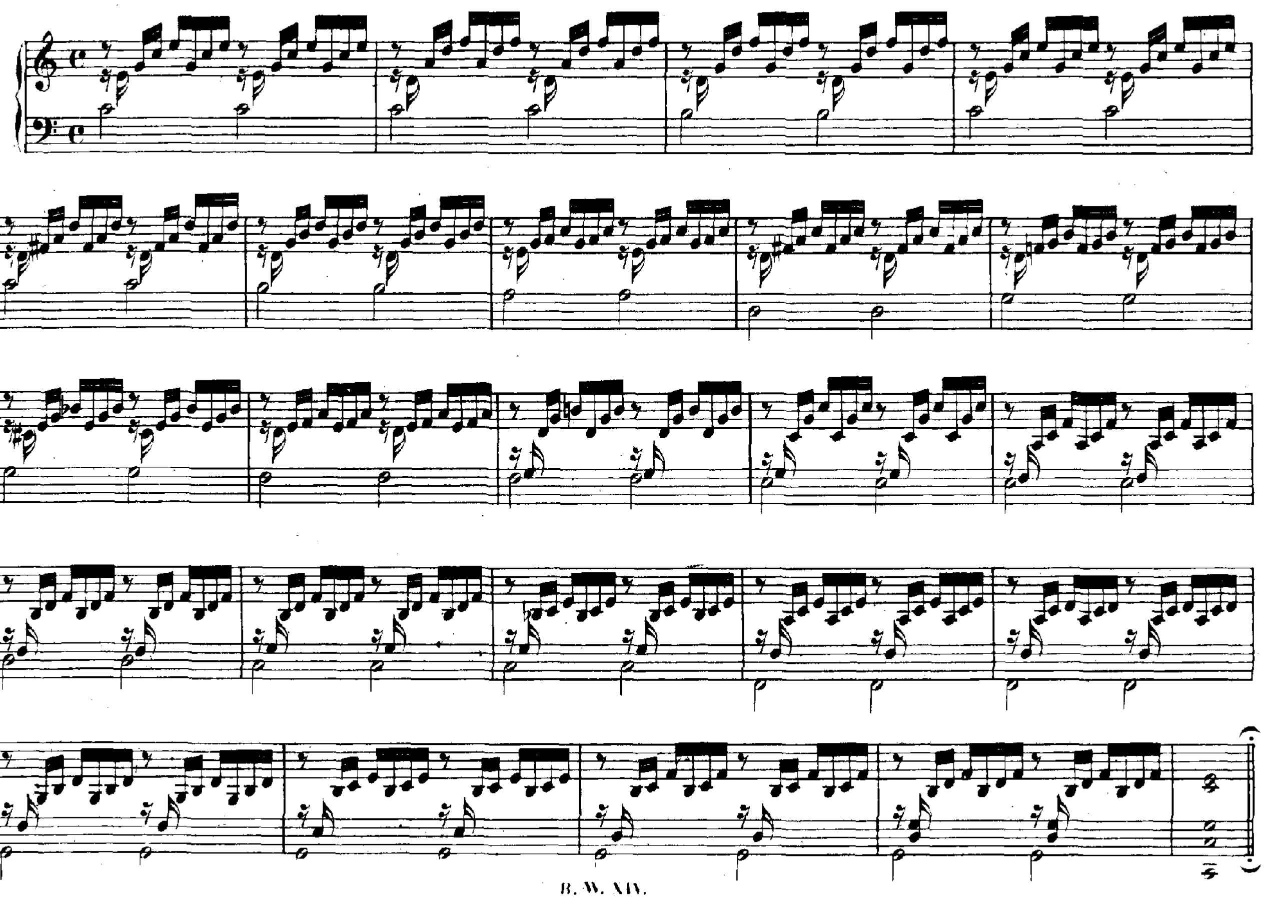
(Fehlt in Nr. 7.)



Nr. 11 hat hinter dem Praeludium, durch Sternchen zwischen Takt 22–23 gewiesen, nachträglich diesen Takt. Ob dieser Einschub, der in fast allen Ausgaben sich findet, auf Rechnung Schwenke's zu setzen, oder ob er anderswoher stammt, möchte schwer aufzuklären sein. Jedenfalls ist derselbe nicht authentisch und findet sich in keiner andern Handschrift. Dass der Schritt der verminderten Terz vom unteren zum oberen Tone im Wohltemperirten Clavier selten ist (*Prael. XXIV. 38*), kann gegen seine Echtheit nicht geltend gemacht werden, da er in dem Gange eben dieses Basses hinlänglich begründet ist. Das nach dem Schritte *fis–as* folgende, acht Takte währende *g* würde durch ein bereits vorher gehörtes *g* matt und hausbacken erscheinen, während es jetzt durch das energische Ueberschreiten des erwarteten Zieles um so nothwendiger und bedeutender eintritt.

Unter den Drucken scheint eine frühere Auflage der Hoffmeister'schen Ausgabe, wie das auf der Königlichen Bibliothek befindliche Exemplar ausweist, einzig und allein *die autographe Gestalt* zu haben. *Später* sind *wohl* durch den *Einfluss* Forkel's, die *Platten geändert, und* die gleich zu erwähnende apokryphe Forkel'sche Gestalt aufgenommen worden.

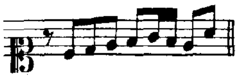
### Forkel'sche Gestalt. I.



# FUGA I.

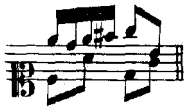
(Fehlt in Nr. 7.)

Takt 1 und überall im Thema.



Nr. 1 (ursprüngliche Lesart). 9. 10. 12. Müller._P.

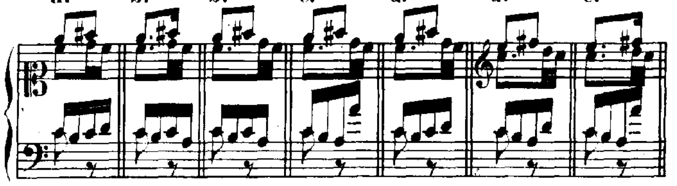
Takt 4.



Nr. 8. S. Kr.

Takt 9.

a. b. b.* c. d. d.* e.

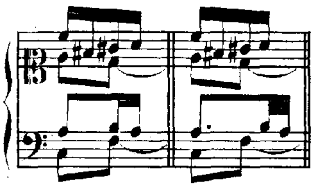


a. Nr. 1 (ursprüngliche Lesart). 9. 10. 12. Müller._P.
b. Genau wiedergegebne Correctur in Nr. 1. Ebenso: Nr. 2–6. N.
b.* Wie dieselbe wohl gemeint war. Kr.
c. Nr. 8.
d. Nr. 11. Nachlässige Aenderung von a.
d.* S. Unglückliche Verbesserung.
e. Imb.

Anmerkung zu b. Dass die rhythmische Veränderung des Thema zu der Umgestaltung des Tenors veranlassen musste, ist einleuchtender, als die gleichzeitige Punktirung der Oberstimme, die vermuthlich einem Versehen zuzuschreiben ist, so dass eigentlich die Gestalt von b.* zu verstehen sein dürfte. (Vergl. indessen Fuga VIII. 11.)

Takt 12.

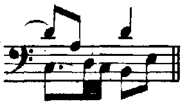
a. b.



a. Nr. 1 (ursprüngliche Lesart). 9–12. Müller. P.
b. Nr. 8. S. Cz. Kr.

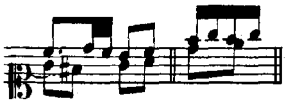
Anmerkung zu b. Die kleine Härte, welche sich aus der Veränderung des Thema gegen die Oberstimme ergab, veranlasste die wohl nicht hinlänglich motivirte Umgestaltung, wie Nr. 1–6 sie zeigen und unser Text, sowie auch N. sie aufgenommen haben. Bei dem grossen Gewicht, welches dem Manuscripte Nr. 8 beigelegt werden muss, scheint ein Abgehen von der Gestalt der erwähnten Handschriften durchaus zulässig.

Takt 15.



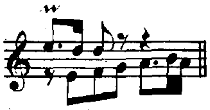
N.

Takt 16. Takt 18.



Nr. 4.

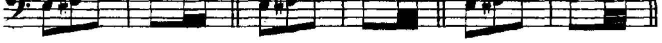
Takt 19.



N. (Vergl. Fuga VIII. 25. 30.)

Takt 20 und 21.

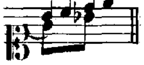
a. b. b.*



a. Nr. 4. 9. S. N. P.
b. b.* einige Drucke.

Anmerkung. Nicht ohne Grund ist dieser Bassgang ohne rhythmische Veränderung, zu der ihn schon die Bindung wenig geschickt zeigt, aus der älteren Gestalt in die neue übergegangen, da er nur an das Thema anklingt, keineswegs aber dasselbe vorstellen soll.

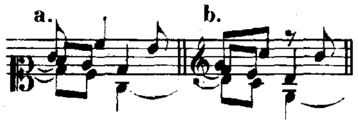
Takt 22.



Nr. 11. S.

Takt 23.

a. b.

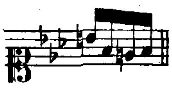


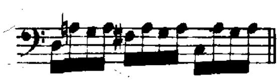
a. Nr. 8.
b. S. Nr. 11 scheint auch diese Gestalt gehabt zu haben, da eine Rasur deutlich zu sehen ist.

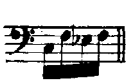
Ohne 𝄐 auf der Schlussnote: Nr. 4. 8.

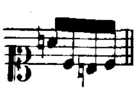
# PRAELUDIUM II.

(Fehlt in Nr. 7.)

Takt 3.

Nr. 9. 11. S.

Takt 6.

Nr. 11. S.

Takt 17.

Nr. 4.

Takt 24.

Nr. 6. N.

Takt 25.

P.

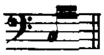
Takt 26.

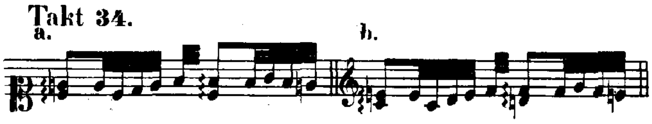
Cz.

Takt 27.

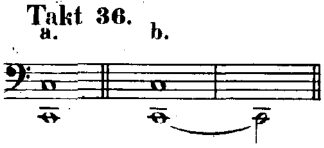
Nr. 9.

Takt 28.
Keine Tempobezeichnung: Nr. 2. 3.

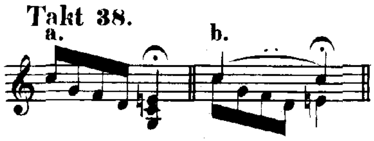
Takt 31.

Nr. 9. 11. S.

Takt 34.


a. Nr. 5. Cz.
b. N.

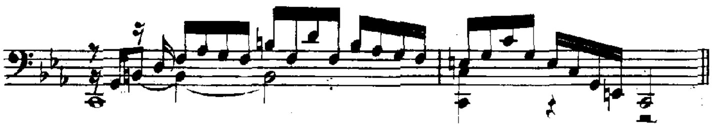
Takt 36.


a. Nr. 11.
b. Cz.

Takt 38.


a. Cz.
b. Br. 2. und 3.

**Forkel'sche Gestalt.** P. 27 Takte.

Nach Takt 25 folgt der Schluss: Takt 26 und 27.


# FUGA II.

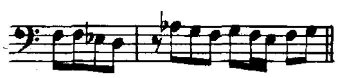
(Fehlt in Nr. 7.)

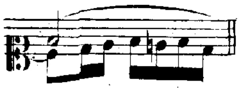
Takt 3.

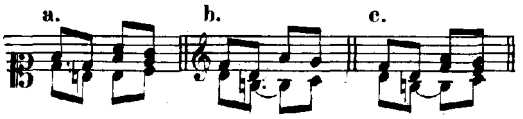
N. P.

Takt 17.

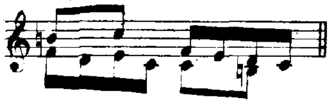
Nr. 5. 6. N.

Takt 20.

Nr. 10 (von fremder Hand ist mit kleinen Noten die tiefe Octave bemerkt). P.

Takt 24.

Nr. 9. P.

Takt 28.


a. Nr. 5. 11.
b. P. Cz.
c. S.

Takt 29.

N. P.

Takt 30.

Nr. 6. 8. 11. S. P. Cz.

𝄐 auf der Schlussnote: Nr. 2. 3. 10.

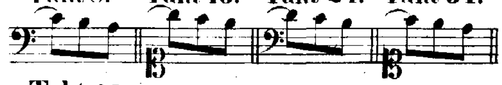
# PRAELUDIUM III.

(Fehlt in Nr. 7.)

Takt 1 und 55. Takt 17.

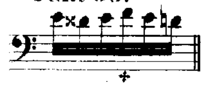
Nr. 1 (ursprüngliche Lesart). 10. P. Müller und Nr. 9 haben nur Takt 1 ebenso, 17 und 55 dagegen wie unser Text.

Takt 8. Takt 16. Takt 24. Takt 54.



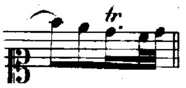
Nr. 1 (ursprüngliche Lesart). 6. 8–10. Müller. N. P.

Takt 33.



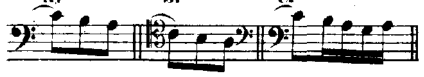
Nr. 4. Vielleicht fehlt die Erhöhung vor *fis* absichtlich und mit Rücksicht auf die Modulation nach Dis moll.

Takt 54.



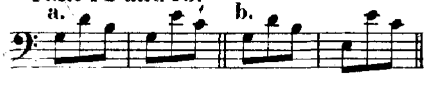
Nr. 4.

Takt 62.




a. Nr. 11. S.
b. Nr. 8. 9. (Zufügung des Tenorschlüssels und Bogens von fremder Hand.)
c. Cz.

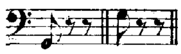
Takt 74 und 75.




a. Nr. 4. 5. 9. 11. Müller. N.
b. Nr. 10. In Nr. 6 scheint Takt 74 vor einer Rasur ebenso geheissen zu haben.

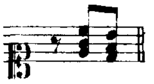
Takt 97 und 98. Nr. 4 und 6 haben jeden dieser Takte zweimal nach einander, was sich vielleicht aus den vorangehenden Wiederholungen motivirt, wahrscheinlich aber ein Versehen ist. (Vergl. Theil II. Fuga XII am Schlusse.)

Takt 99. Takt 101.



In Nr. 2 fehlen diese beiden Noten. In Nr. 10 sind sie erst später zugefügt, wie es aus der helleren Tinte ersichtlich ist. Vielleicht hat das benutzte Original den ganzen Gang einstimmig bis zum tiefen *gis* in Takt 103 geführt.

Takt 103.



Nr. 4.

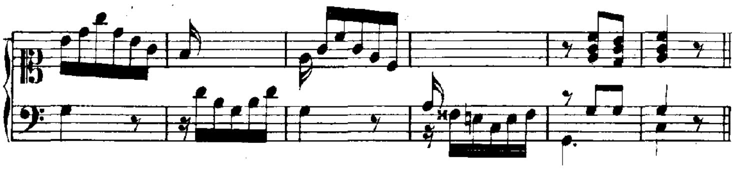
Takt 104.

Nr. 11 und Müller. S.

𝄐 auf der Schlussnote: Nr. 10.

**Forkel'sche Gestalt.** Nr. 13. P. 68 Takte.

Nach Takt 62 geht es so zum Schlusse: Takt 63 etc.



# FUGA III.

(Fehlt in Nr. 7.)

Takt 3. (Zu vergleichen: Takt 10. 19. 25, sowie die Bemerkung in der Einleitung über die Orthographie der Handschriften).

a. Nr. 1; 2–6 und 9 ebenfalls, nur × statt ♯. Dass wirklich das letzte *fis* unerhöht zu lesen sei, möchte aus denselben Handschriften Takt 10 und 25 hervorgehen.

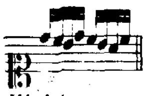
a.* Nr. 11 und 13. S. Diese Schreibart entfernt jeden Zweifel.

b. Nr. 10. Das erste ♯ ist nachträglich zugefügt, wie man sieht, und es könnte eine Lesart vorgelegen haben, nach welcher erst die beiden folgenden *fis* eine nochmalige Erhöhung erhalten. So wie aber jetzt der Takt erscheint, muss dreimal *fisfis* gelesen werden. So thun die Drucke: P. Cz. Fr.

c. Nr. 8. Br. 1–3. Die Härte, welche den vorhererwähnten Lesarten durch das eckig eintretende *fisfis* anhaftet, möchte durch diese Variante glücklich beseitigt sein. Hiernach wäre die Modulation zur Dominante nicht gleich mit dem Eintritt der Antwort fertig, sondern entwickelte sich erst im weiteren Verlaufe. Der Umstand, dass in Nr. 8 bei dieser Stelle keine Spur einer Rasur sich zeigt, verbunden mit der Ungezwungenheit der Lesart, lässt vermuthen, dass sie sich auch in Nr. 7 befunden haben mag.

d. N.

Takt 4.



Nr. 13. P. (Vergleiche Takt 11.)

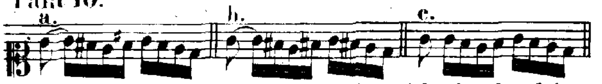
Takt 5 und 46.

Nr. 8; ♮ von fremder Hand.

Takt 9 und 16. 17. 18. 51.

Nr. 13.

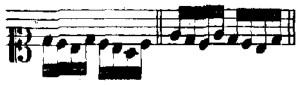
Takt 10.



a. Nr. 1–6. 9. 11. 12. S. Kr.
b. Nr. 8. 10. N. P. Cz.
c. Nr. 13.

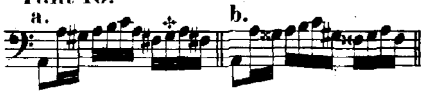
Anmerkung zu a. Nr. 1 hat dem zweiten, nicht aber dem dritten *fis* nachträglich ein ♯ zugefügt, während es offenbar in demselben Taktgliede nach alter Weise eher entbehrlich wäre, als in dem folgenden, wenn dort noch *fis fis* hätte gelesen werden sollen. Vergl. Takt 25 und Prael. IX. 8, denen zahlreiche Beispiele angereiht werden könnten.

Takt 11. 15.



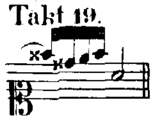
Nr. 13.

Takt 16.



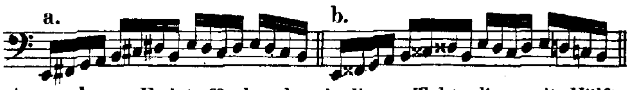
a. Sämmtliche Handschriften lesen das mit + bezeichnete *gis* unerhöht. Von den Ausgaben nur: N. Imb. Chr. Br. 3.
b. Nr. 13.

Takt 19.



Nr. 13.

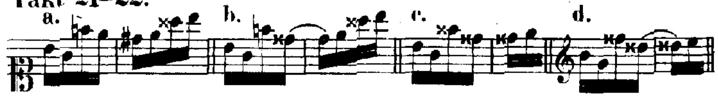
Takt 19.



a. Fast alle Handschriften. S.
b. Nr. 8. N. P. Cz.

Anmerkung. Es ist offenbar, dass in diesem Takte die zweite Hälfte ohne Erhöhungen gelesen werden muss. Die Lesart b. ist wohl durch eine irrige Interpretation entstanden. Uebrigens sind die ♮♮ im vierten Viertel von fremder Hand zugefügt.

Takt 21–22.

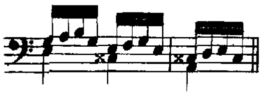


a. Nr. 4: das ♯ ist ein häufiger Lapsus für ×.
b. Nr. 8. 9. 11. S.
c. Nr. 12. 13. N.
d. P. Cz.

Takt 22.

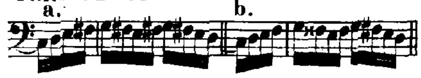
Alle Handschriften lesen das mit + bezeichnete *fis* unerhöht. Von den Ausgaben nur: S. Br. 1. Schl.

Takt 22–23.



Nr. 13. P.

Takt 24–25.

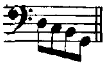


a. die meisten Handschriften.
b. Nr. 13.

Takt 26. 28.

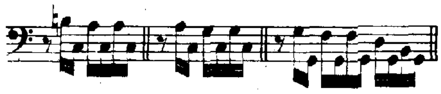
Cz.

Takt 28.



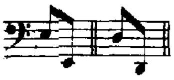
Nr. 9. 11. S.

Takt 35. 36. 37.



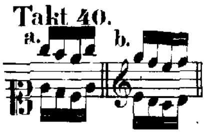
Müller.

Takt 35. 36.



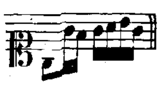
Nr. 13.

Takt 40.



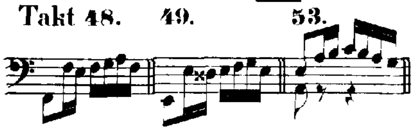
a. Nr. 6. 13.
b. S. P. Cz.

Takt 46.



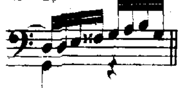
Obgleich die meisten Handschriften hier das *fis* ohne Erhöhung haben, so muss es doch gewiss wie in Takt 5 gelesen werden. In Nr. 10 ist das ♯ später zugefügt.

Takt 48. 49. 53.



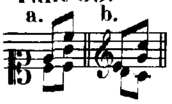
Nr. 13.

Takt 54.



Nr. 4.

Takt 55.

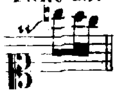


a. Nr. 11 und die meisten Drucke.
b. P. – Die correcte Gestalt fast aller Handschriften und unseres Textes hat nur N. –

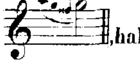
## Verzierungen etc.

Takt 5. Der Vorschlag vor der ersten Note ist in Nr. 1 nachträglich zugefügt. Er findet sich noch in Nr. 2–5.

Takt 13.



Dieses alte, sehr gebräuchliche, Zeichen für den Schleifer steht in Nr. 1 und 10. In Nr. 2 ist es falsch verstanden, und durch ∿ über der Note wiedergegeben. (Vergl. Theil II. Fuga XVI. 83.)

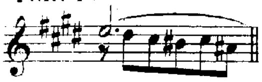
Takt 38. Das autographe Trillerzeichen ∿, dessen Ausführung hier wohl mit dem Leitton zu machen ist:  haben Nr. 1 und 6; Nr. 2 hat die entgegengesetzte Manier: ∿, Nr. 4. 10 etc. einfachen Triller.

Ohne 𝄐 auf der Schlussnote: Nr. 4.

# PRAELUDIUM IV.

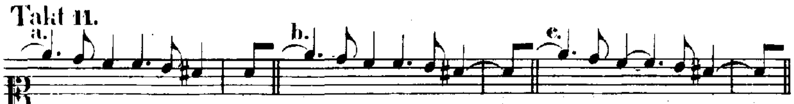
(Fehlt in Nr. 7.)

Takt 10.



S. P. Cz.

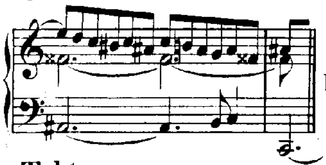
Takt 11.



a. Nr. 1. 5. 6. 10. N. Kr.
b. Nr. 2. 3. 8. Schl.
c. Nr. 4. 11. S. Cz.

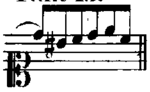
Anmerkung zu a. Der Herausgeber kann aufs Entschiedenste versichern, dass vor fünf Jahren in dem Autograph Nr. 1, welches für die damals vorbereitete neue Peters'sche Ausgabe geraume Zeit in seinen Händen war, zwischen den beiden *ais* Takt 11–12 sich keine Bindung befand, wie in den zur Zeit gemachten Notizen genau angemerkt worden ist. Wenn sich jetzt zwischen den beiden Noten ein Bogen deutlich vorfindet, so kann derselbe erst seitdem dazugekommen sein. Jedenfalls könnte die Entscheidung nur zwischen der Lesart a. und c. schwanken.

Takt 11.



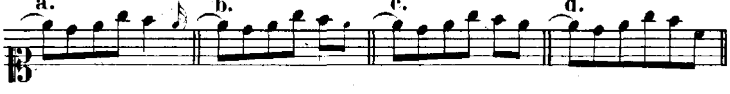
P.

Takt 13.



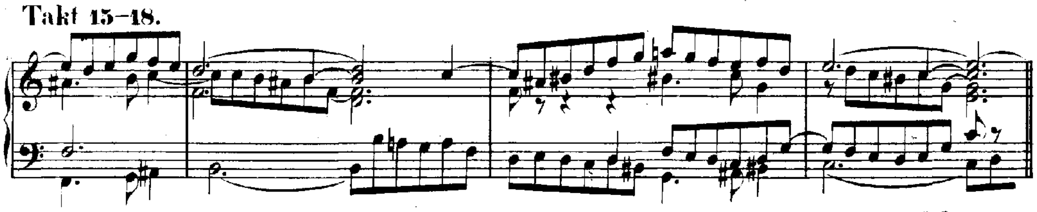
Nr. 11. 12. S. P. Cz. In Nr. 8 ist von fremder Hand diese Lesart auch angemerkt.

Takt 15.



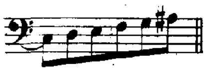
a. Nr. 4.
b. Nr. 8.
c. Nr. 5. 11. S. P. Cz.
d. Nr. 12.

Takt 15–18.



Cz!

Takt 18.

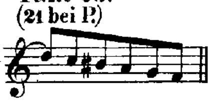


N.

Takt 19.

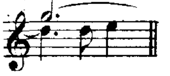
a. Nr. 4.
b. N.

Takt 23.
(21 bei P.)



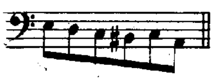
P.

Takt 26.
(24 bei P.)



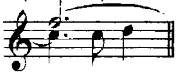
P.

Takt 26.



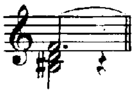
Nr. 8. P. Cz.

Takt 27.
(25 bei P.)



P.

Takt 29.



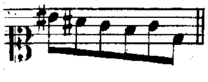
N.

Takt 29 und 30.
(27 und 28 bei P.)

a. P.
b. Nr. 8, doch rühren die ♯♯ sämmtlich von fremder Hand her.

Anmerkung. Der merkwürdige Bassgang, wie ihn fast alle Handschriften und unser Text haben, steht im Wohltemperirten Claviere isolirt da. Annähernd möchte ihm wohl der Bassgang in Fuga XVIII Takt 33 zu vergleichen sein, so wie: Beethoven Op. 22. im zweiten Theile des ersten Satzes die Takte 41 etc.

Takt 31.

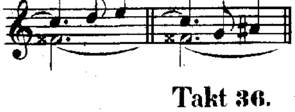


Nr. 9.

Takt 34.

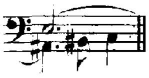
Nr. 11. S. Cz.

Takt 35.



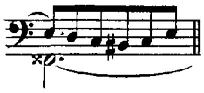
a. Cz.
b. Schl.

Takt 35.



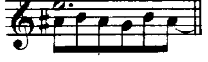
Nr. 8 (♯ vor *h* von fremder Hand).

Takt 36.



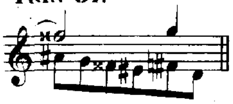
Nr. 11. Cz.

Takt 36.



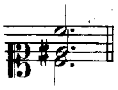
Cz!

Takt 37.



S.

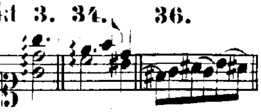
Takt 39.



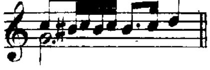
Nr. 2. Durch Rasur ist das ursprüngliche *gis* entfernt.

## Verzierungen etc.

Takt 3. 34. 36.

Ursprünglich enthielt dieses Stück gar keine Verzierungen, und von Andeutungen der Spielweise nur folgende:  Nr. 1 u. 10.

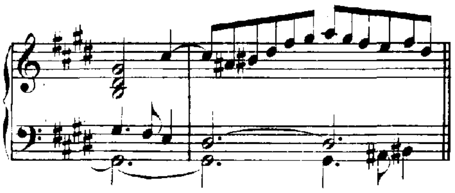
Alle übrigen Harpeggien, sowohl die durch kleine Noten, als auch durch Zeichen wiedergegebenen, ebenso die Vorschläge und Verzierungen sind in Nr. 1 nachträglich in auffallend kleiner Schrift zugefügt worden. Da sie aber sonst correct und der Weise des Componisten ganz gemäss sind, da ferner Nr. 2 und 4 (Kirnberger und Altnikol) sie fast sämmtlich aufgenommen haben, so möchte der grösste Theil der Bedenken schwinden, die gegen die Echtheit dieser Zusätze sich erheben liessen.

Viele dieser Zusätze haben auch in andre Handschriften ihren Weg gefunden, nur an dem Zeichen: in Takt 29 scheint Anstoss genommen worden zu sein, da Nr. 4 und andere dafür: *tr*, Nr. 2: setzen. In der That ist es in Bach'schen Autographen ungewöhnlich und könnte leicht für das sehr ähnliche stehen, wie das Umgekehrte in Fuga V. 22 sich ereignet hat. Doch da dies Zeichen des sogenannten „*trille appuyé*" (mit gradem Strich!) Bach bekannt war, wie sich aus der „Explication unterschiedlicher Zeichen, so gewisse Manieren artig zu spielen, andeuten" (Siehe: Band III der Bachgesellschaft, wo das bezügliche Zeichen des letzten Beispiels auch irrthümlich wiedergegeben ist) in dem Clavierbüchlein für Friedemann ergiebt, da ferner diese Verzierung sich für diesen Ort wohl eignet, so möchte jeder Grund fortfallen, hier eine andere zu wählen. Die Ausführung wäre etwa so:  (Wegen der Verkürzung der Ergänzungsnote *cis* zum punktirten *his* vergl. die Anmerkung zu Fuga V. 22.) Eine andere Andeutung derselben Manier findet sich: Theil II. Prael. XIII. 44 und 67.

### Forkel'sche Gestalt. 33 Takte. P.

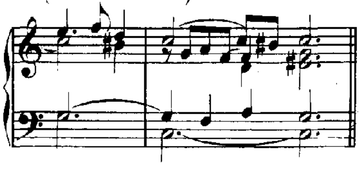
Bis zu Takt 14 mit der vorigen ziemlich übereinstimmend.

Takt 14 und 15.



Hierauf folgt Takt 18–34 unseres Textes, womit gleich der Schluss eintritt:

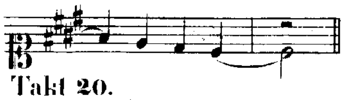
Takt 32. (34 des Textes)



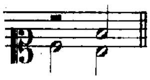
# FUGA IV.

(Nr. 7 beginnt mit der zweiten Hälfte von Takt 50.)

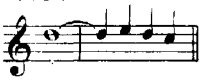
Takt 11.

 Nr. 4. N.

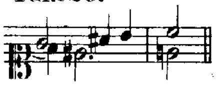
Takt 12.

 Nr. 9. 11. Müller. S. Chr.

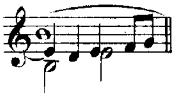
Takt 20.

 N. Br. 1–3.

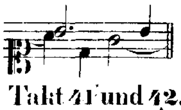
Takt 29.

 Nr. 8 (fremde Correctur). 9. Müller. S. Chr.

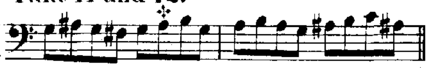
Takt 32.

 N.

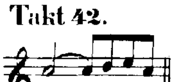
Takt 41.

 Nr. 1 (ursprüngliche Lesart). 6. 8–10. 12. P. Wegen des octavenmässigen Klanges, der sich in der zweiten Hälfte dieses Taktes gegen den Bass ergab, ist dann die Oberstimme verändert worden.

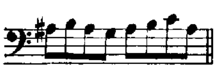
Takt 41 und 42.

 Obwohl weder in Nr. 1 noch den meisten Handschriften die mit + bezeichnete Note ein ♯ bekommen hat, so ist es doch wohl, als tonisch in Gis moll, nur vergessen worden. Dass aber in der ersten Hälfte des Taktes 42 wieder *a* zu lesen sei, möchte durch die Schreibweise der zweiten Hälfte, wie auch durch die Sequenz in Takt 43 unzweifelhaft sein.

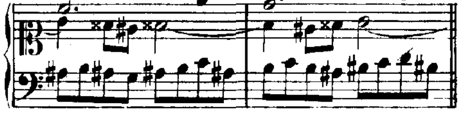
Takt 42.

 N. Cz.

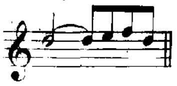
Takt 42.

 Nr. 11. 12. S.

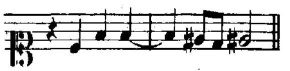
Takt 42 und 43.

 Nr. 8.

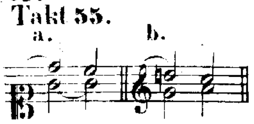
Takt 43.

 N. Cz.

Takt 49 und 50 etc.

 Nr. 9. P. Die Autographen und die meisten Handschriften haben bis auf Takt 71–72 das dritte Thema ohne Bindung.

Takt 55.

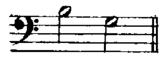



a. Nr. 9.
b. N. Schl.

Takt 61.

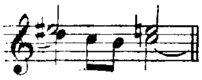
N.

Takt 63.



S.

Takt 68.

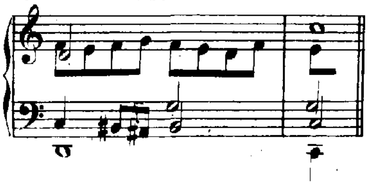


P. Cz.

Takt 70.

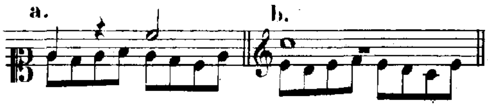
N.

Takt 75–76.



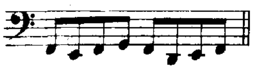
P. Cz.

Takt 76.



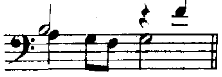

a. Nr. 11. S. Diese durch keine Handschriften sonst unterstützte Andeutung des Verbleibs der Stimmen ist gewiss nicht der Absicht des Componisten gemäss, die durch die Zufügung einer ganzen Taktpause, wie bei b., übrigens bestimmter hervorträte.

Takt 78.



Cz.

Takt 85.

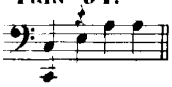


N. Diese Trennung durch die Viertelpause soll offenbar einen neuen Eintritt des ersten Thema markiren, der vom Componisten wohl nicht beabsichtigt ist. Will man aber diese Absicht gelten lassen, so müsste dieselbe Stimme (die mittelste) in Takt 86 über die zweite hinwegschreiten und in sehr erweitertem Umfange bis zu Takt 95 fortfahren, wo sie dann wieder von der überschrittenen Stimme, die seit Takt 90 pausirt hätte, mit dem zweiten *h* abgelöst würde und immer noch einige Schwierigkeit fände, wieder an ihren Platz zu gelangen.

Takt 87.

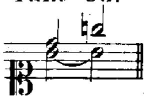
Nr. 9. 11. S.

Takt 94.



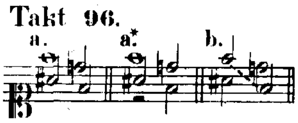
Die Autographen und besten Handschriften haben diese Gestalt; in Nr. 7 und 10 ist die complementäre halbe Pause noch zugefügt. Danach wäre es ganz deutlich, dass die tiefste Stimme in Takt 94 gleich das dritte Thema ergriffe, welches in Takt 95 von der mittelsten Stimme beantwortet würde und nicht von der nächsten, die vielmehr erst in Takt 96 für die tiefste einträte, um dieser letzteren die Wiederaufnahme des ersten Thema in Takt 97 zu ermöglichen. Dieser Eintritt aber würde an Kraft und Natürlichkeit bedeutend einbüssen, wenn der Bass, anstatt schon von Takt 94 an zu pausiren, wo er Cis moll erreicht hat, noch bis zum nächsten Takte sich verleiten liesse, wo er ins E moll fiele. Es ist deshalb wohl ein Irrthum in der Stellung der Pause anzunehmen, die offenbar unterhalb der zweiten Note hätte stehen müssen und nicht darüber.

Takt 95.



Nr. 8. Br. 2 und 3. Die Bindung ist nicht correct, da das erste *h* Schluss des vorhergehenden dritten Thema, das zweite *h* Anfang des sich unmittelbar anschliessenden ersten Thema ist. (Vergl. Theil II. Fuga VII. 30.)

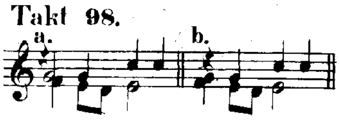
Takt 96.




a. Die Autographen und meisten Handschriften. Kr.
a.* Nr. 4. P. Cz.
b. Nr. 5 und 11. S. N. (Stimmenkreuzung)

Wenn die Fünfstimmigkeit gewahrt werden soll, so ist nur die Darstellung bei b. richtig.

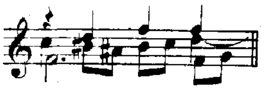
Takt 98.




a. S.
b. Kr.

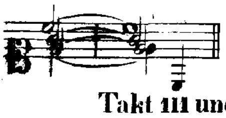
Beide Gestalten sind wohl derjenigen der Handschriften und unseres Textes vorzuziehen, in welcher nicht augenscheinlich ist, dass die beiden *gis* zu verschiedenen Stimmen gehören.

Takt 99.



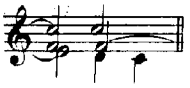
P. Cz.

Takt 101–102.



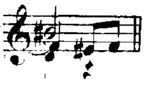
Nr. 4.

Takt 102.



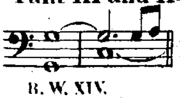
P.

Takt 103.



P. Cz. Octaven gegen die vierte Stimme!

Takt 111 und 112.

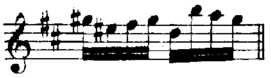


P.

Ohne 𝄐 auf der Schlussnote: Nr. 2–4.

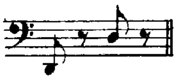
# PRAELUDIUM V.

Takt 9.



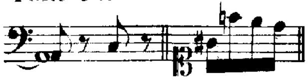
N.

Takt 15.



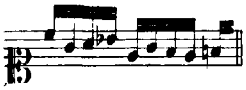
P. Cz.

Takt 28.



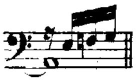
Nr. 11. N. Cz.

Takt 29.



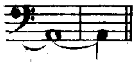
Nr. 9.

Takt 29.



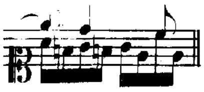
Nr. 11. N. S. P. Cz.

Takt 29 und 30.



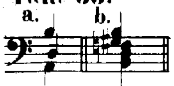
Nr. 11. N. Cz.

Takt 32.



Nr. 10.

Takt 33.



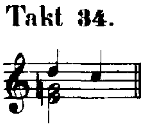

a. Nr. 8. Spuren einer Rasur machen wahrscheinlich, dass ursprünglich die Gestalt von Nr. 7 dagestanden habe.
b. Nr. 2. 3. 6. 9–11 und die meisten Drucke.

Anmerkung. Nr. 1. 4. 10 haben übereinstimmend die Gestalt unseres Textes. In Nr. 7 fehlt das *♯* offenbar nur aus Vergessenheit, da das dazugehörige ♮ sich vorfindet.

Takt 33.

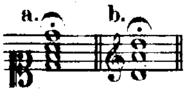
In diesem Laufe, in welchem nach der Bach'schen Schreibweise das *fis* nach *gis* ohne besondere Erhöhung geblieben ist, lesen die meisten Drucke sowohl im zweiten wie im vierten Viertel irrthümlich immer *♯*. Richtig nur: Br. 1–3.

Takt 34.



N. Cz.

Takt 35.

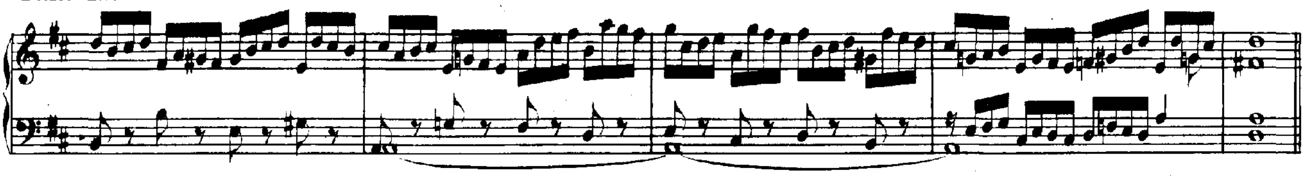



a. Nr. 2.
b. Br. 2.

**Forkel'sche Gestalt.** P. 22 Takte.

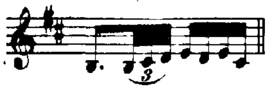
Von Takt 18 geht es so zum Schlusse:

Takt 18.

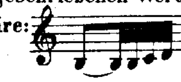


# FUGA V.

Takt 3 etc. etc.



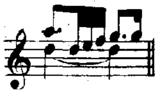
Schl. Die Triolen sind in den Autographen und meisten Handschriften, wenn sie sich aus dem vorgeschriebenen Takt nicht schon von selbst verstehen, immer besonders durch *3* angedeutet, und wo sie sich wiederholen, wenigstens das erste Mal. Wo diese Ziffer fehlt, und an dieser Stelle hat kein Manuscript diese Bezeichnung, ist namentlich nach punktirten Noten auch keine Triole zu vermuthen. Wenn man die bezüglichen Bemerkungen zu: Fuga V. 22; Prael. VIII. 3. 13. 29; ferner Theil II. Prael. XIII. 1 und 66 vergleicht, so möchte wohl unzweifelhaft hervorgehen, dass die Eintheilung der drei Zweiunddreissigstel als Triole dem Sinne des Componisten nicht entsprechen würde. Vielmehr ist die Geltung des Punktes hier, wie an vielen andern Orten, nicht in genauer Beachtung des geschriebenen Werthes, sondern nur als Complement der darauf folgenden Noten aufzufassen, so dass die präcise Eintheilung diese wäre:



Takt 6.

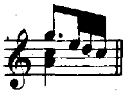
Nr. 9. S.

Takt 6.



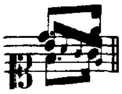
P. Cz.

Takt 7.



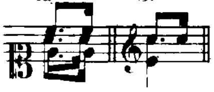
S.

Takt 7.



Nr. 8 (die kleinen Noten = fremde Hand).

Takt 7.

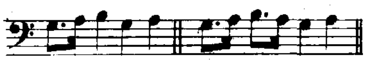



a. Nr. 11. S.
b. N.

Takt 8.

Nr. 6. 9. 11. S.

Takt 12.




a. Nr. 13. P.
b. Br. 2 und 3.

**Takt 13.**

Nr. 13. P. Cz. Auch in Nr. 10 ist wahrscheinlich diese Lesart erst nachträglich verändert worden, da Spuren einer Rasur deutlich zu sehen sind. — Die harmonische und melodische Monotonie, welche der dreimalige Eintritt des Thema mit *d* ergab, veranlasste wohl die Umwandlung in die Gestalt unseres Textes, welche letztere sich fast in allen Handschriften findet. Wegen der freien Behandlung des Fugenthema vergl. Fuga XX. 59. Wegen der abspringenden Septime der Mittelstimme: Prael. VII. 29. 30. 48. 50.

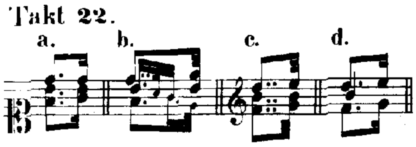
**Takt 14.**

Nr. 13. P.

**Takt 14–15.**

P. Cz.

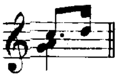
**Takt 22.**




a. Nr. 7.
b. Nr. 8 (die kleinen Noten fremde Hand).
c. Kr.
d. Nr. 9. 11. S.

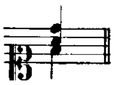
Anmerkung zu c. In Betreff der hier erfolgten Verkürzung des E moll-Accordes, wodurch die sonst sehr fühlbaren Octaven gegen den Bass vermieden werden, dürfte die Erinnerung nicht überflüssig sein, dass für den Vortrag punktirter Noten von fast allen älteren Theoretikern die etwas brutale Regel gegeben wurde, die folgende oder (im sogenannten lombardischen Geschmacke) vorangehende Ergänzungsnote nicht nach der Schreibart, sondern verkürzt anzugeben. Mit einigen Beschränkungen darf diese Regel, namentlich bei pathetischen Stellen und wenn die punktirte Note mit *tr* oder ∞ versehen ist, gewiss aber in Fällen wie der vorliegende, auch auf Bach angewendet werden, um so mehr als doppeltpunktirte Noten schwerlich bei ihm anzutreffen sind, weil eben dem Punkt eine ziemlich allgemeine und unbestimmte Währung zuertheilt wurde.

**Takt 22.**



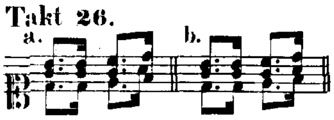
N.

**Takt 24.**



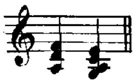
Nr. 11: das ursprüngliche *d* ist radirt. N.

**Takt 26.**




a. Nr. 4.
b. Nr. 11. 13. S. P. Cz.

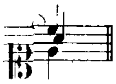
**Takt 26.**



P. Cz.

## Verzierungen.

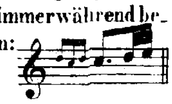
**Takt 10.**



Nr. 1 und 10. Nr. 6: Achtelvorschlag. Die übrigen Nichts.

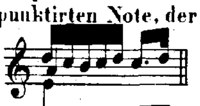
**Takt 20.**

Wenn der Triller bis zum Ende der Noten dauern soll, so nimmt er am Passendsten die beiden folgenden Noten als Nachschlag in gleicher Bewegung auf. Da die getrillerte Terz aber ziemlich hart zu dem Tenor-Motive klingen würde, das ebenfalls die Terz immerwährend berührt, möchte rathsam erscheinen, entweder die Verzierung ganz aufzugeben, oder doch nur einen ganz kurzen Triller zu machen:

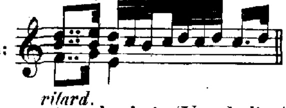


**Takt 22.**

Dieser Triller: ⁓, wie ihn die Autographen und die besten Handschriften haben, bedarf nach Ph. E. Bach einer besonders langen Note, und es könnte deshalb seine hier verlangte Ausführung auf einer ziemlich kurzen einigen Bedenken unterliegen. Lässt man indessen die Frage der Länge auf sich beruhen, so bleibt offenbar als Kern der Verzierung ein Schleifer von oben (Doppelschlag) übrig, dem je nach technischer Fähigkeit und nach der rhythmischen Natur der zu verzierenden Note ein kürzerer oder längerer Triller sich anschliessen kann. Da in diesem Fall, auf einer punktirten Note, der Triller mit dem Punkte schon wieder aufhören muss, so wäre als Minimum folgende Ausführung brauchbar:

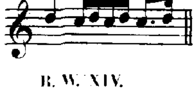


Will man den Triller etwas länger haben, so möchte ein vorausgehendes *ritardando* wünschenswerth sein:




Die Verkürzung der letzten Note *d* führt vielleicht auch die gleichzeitige Verkürzung der dazugehörigen Bassnote *a* herbei. (Vergl. die Anmerkung zu Takt 22 des Textes.)

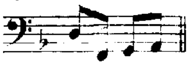
Nr. 2. hat übrigens abweichend: ⁓, das Zeichen des *trille appuyé*, dessen Ausführung hier ebenfalls nicht unpassend wäre:



(Vergl. Prael. IV.)

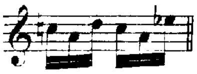
# PRAELUDIUM VI.

Takt 14.



Nr. 8. S. Dagegen Cz. den ganzen Takt wie P. (Siehe später.)

Takt 20.

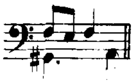


Cz.

Takt 20.

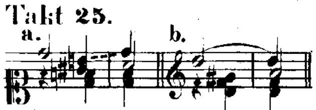
N. Cz.

Takt 21.



Br. 2 und 3.

Takt 25.



a. Nr. 5. 7. 8. Auch in Nr. 6 scheint der Bogen zwischen *d–d* von fremder Hand zugefügt.
b. Cz.

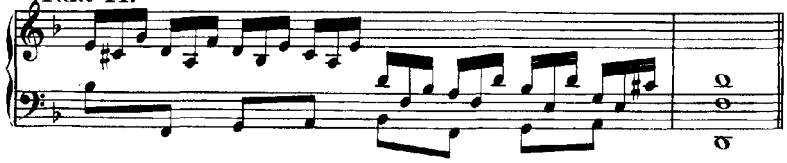
Anmerkung. Wenn man sich die Stimmführung so vorstellt, wie wir durch den Stimmweiser angedeutet haben, so verschwindet die Octavenparallele gegen den Bass von selbst. Der Bogen ist demnach wohl irrthümlich. Wenn der Bogen beibehalten wird, so scheint die Czerny'sche Aenderung berechtigt zu sein.

Ohne 𝄐 auf der Schlussnote: Nr. 4.

**Forkel'sche Gestalt.** P. 15 Takte.

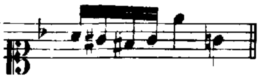
Gleich nach Takt 13 tritt der Schluss ein:

Takt 14.



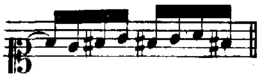
# FUGA VI.

Takt 5.



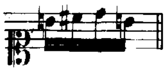
Nr. 9.

Takt 25.



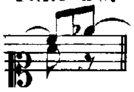
Nr. 8.

Takt 26.



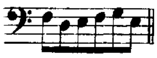
Nr. 8. 9. P. Auch Nr. 1 und 7 hatten ursprünglich diese Gestalt, veränderten dann aber das letzte *h* in *cis*.

Takt 30.



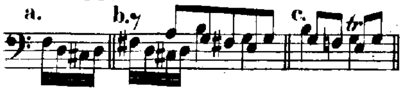
Nr. 11. S. Cz.

Takt 34.



S.

Takt 35.

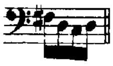


a. Nr. 7–9. 11. S.
b. Nr. 10.
c. P. Cz.

Takt 36.

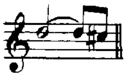
N. (Vergl. Fuga I. 19.)

Takt 40.



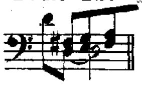
P. Cz.

Takt 43.



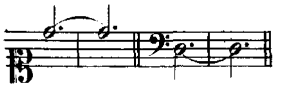
N. Cz.

Takt 43.



N.

Takt 43 und 44.

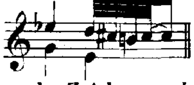


Nr. 2–4. 10.

## Verzierungen etc.

**Takt 9. 10. 11. 21. 29.**

Die Verzierungen sind in Nr. 1 nachträglich zugefügt und fast alle von Nr. 2–4 aufgenommen worden. Die Doppelschläge Takt 9–11, welche dem Triller des Thema substituirt sind, müssten wohl ziemlich schnell ausgeführt werden, so dass noch ein merklicher Theil der Hauptnote übrig bliebe:

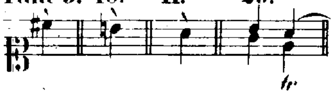


In Takt 29 ist das autographe Zeichen: 𝆖 bei Nr. 1 allerdings durchstrichen worden, ob vom Componisten, möchte um so fraglicher sein, als die übrigen erwähnten Handschriften den Triller aufgenommen haben. Dazu kommt, dass das Thema, nachdem es seit Takt 22 in der Umkehrung sich hat hören lassen, jetzt wieder in gerader Gestalt eingetreten ist, und dass der Triller auf der Penultima zu charakteristisch ist, um gerade hier entbehrt werden zu können.

**Takt 30. 31. 32.**

Die nachträglich zugefügten *staccato* finden sich nur noch in Nr. 2 und 3. Was die Echtheit aller dieser Zusätze betrifft, so gilt von ihnen das bei Prael. IV Bemerkte.

Takt 9. 10. 11. 29.

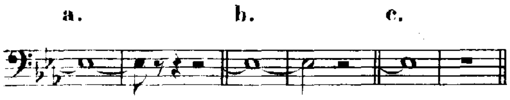


Nr. 7, sämmtlich von fremder Hand, wie sich augenscheinlich aus der ungewöhnlichen Gestalt der *staccato* ergiebt.

Ohne 𝄐 auf der Schlussnote: Nr. 4. 7. 10.

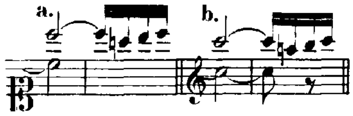
# PRAELUDIUM VII.

Takt 3–4.



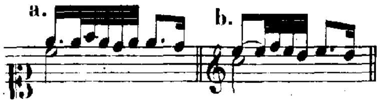
a. Nr. 11. S.
b. P. Cz.
c. N.

Takt 5.



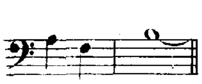
a. Nr. 9. 11.
b. N. P. Cz.

Takt 9.



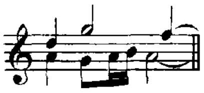
a. Nr. 6.
b. N.

Takt 14–15.



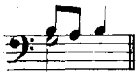
S.

Takt 17.



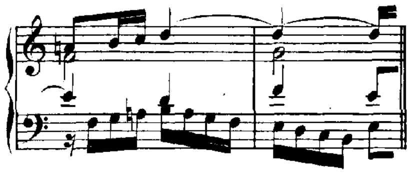
P. Cz.

Takt 20.



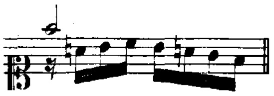
In den Autographen ist das ♮ vor *as* wohl nur vergessen und auch von den übrigen Handschriften nicht zugefügt worden.

Takt 30 und 31.



P. Cz. Die Mittelstimmen sind verwirrt.

Takt 31.

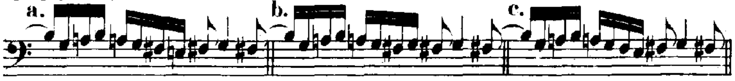


Nr. 11. S.

Takt 33.

Nr. 11.

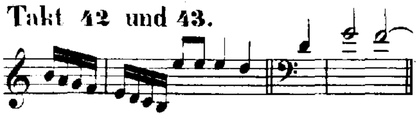
Takt 34.



a. Nr. 1 (ursprüngliche Lesart). 4. 6. 9–12. S. N. P. Cz. Fr.
b. Nr. 1 (nachträgliche Correctur). 2–5.
c. Nr. 7. In Nr. 8 sind die fehlenden Erhöhungen nachträglich zugesetzt.

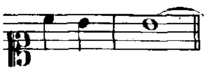
Anmerkung zu b. Diese nicht glückliche Veränderung, welche das querständige *e* entfernen soll, verwischt zugleich das motivische Gepräge des Ganges. Vergl. auch Prael. XVI. 18.

Takt 42 und 43.



Hier findet eine Stimmenkreuzung zwischen der Oberstimme und dem Tenor statt, die von den meisten Ausgaben übersehen worden ist.

Takt 42 und 43.



Nr. 11. S. N. P. Cz.

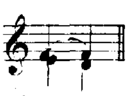
Takt 44.

N.

Takt 46.

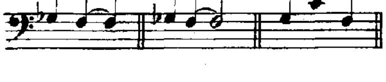
Nr. 12. Auch in Nr. 8 ist nachträglich über das zweite *es* ein ♭ zugefügt. Nach dieser Schreibart wäre mithin das erste als *e* (Leitton) zu lesen. Ausdrücklich steht das erforderliche ♮ in keiner Handschrift, und es ist wahrscheinlich, dass eine genaue Nachahmung des vorangehenden Bassganges beabsichtigt ist, in welchem ebenfalls der Leitton zum C moll nicht gebraucht wird.

Takt 48.



N. P. Cz.

Takt 49.



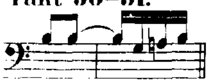
a. Nr. 4. P. Cz.
b. N.
c. Nr. 12.

Vergl. Fuga XXIII. 22.
Theil II. Fuga V. 20.

Takt 49.

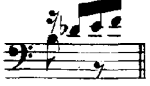
P. Cz. Durch die Zufügung des *b* ist Fünfstimmigkeit entstanden.

Takt 50–51.



Nr. 2–4. 7. 8. 11. S. P. Cz.

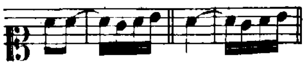
Takt 59.



P. Cz.

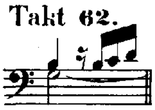
Takt 59–60.

a. b.



a. Nr. 7. 8. P. Cz.
b. Nr. 9–11. S.

Takt 62.



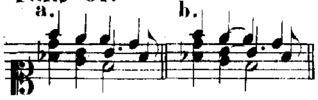
S.

Takt 64.

P. Cz.

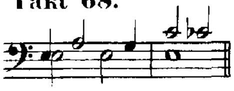
Takt 67.

a. b.



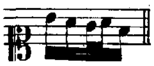
a. Nr. 9. 12. N.
b. Nr. 11. S. P. Cz.

Takt 68.



Nr. 9. N.

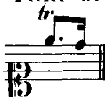
Takt 69.



Nr. 4.

## Verzierungen etc.

Takt 9.

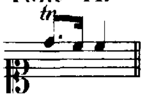



Nr. 7 (von fremder Hand). Nr. 8 hat ∾.

Takt 10.

In Nr. 1 findet sich mit Bleistift (von fremder Hand?) die Bemerkung: „nicht allabrevenmässig, sondern wie der erste Takt gewesen, fortgespielt." Nr. 5 hat: „in ebendemselbigen Tempo."

Takt 41.

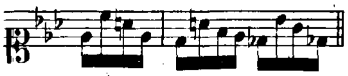



Nr. 7 (von fremder Hand).

Ohne 𝄐 auf der Schlussnote: Nr. 7.

# FUGA VII.

Takt 4 und 5.

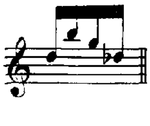


Nr. 10.

Takt 5.

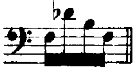
N. Schl. Imb. Br. 3.

Takt 8.



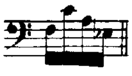
N. Imb.

Takt 9.



Die meisten Handschriften, ausser Nr. 1–3, welche die Lesart unseres Textes haben. Nr. 8 hatte ursprünglich auch das vierte Sechzehntel *g* – dann verändert in *f*. – Drucke: N. Cz.

Takt 10.



Nr. 7. 8. Aber Takt 33 wie der Text.

Takt 12.

Nr. 11. S.

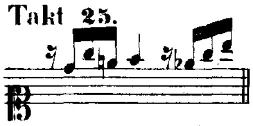
Takt 15.

Nr. 10. P. Cz.

Takt 22.

P. Cz.

Takt 25.

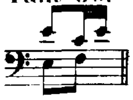


Nr. 7; das ♮ und ♭ von fremder Hand. Schl.

Takt 26.

Nr. 10. N.

Takt 30.

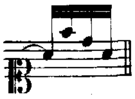


N.

Takt 33.

Cz!

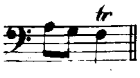
Takt 36.



Nr. 5. 8. N. P. Cz. Kr.

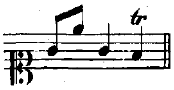
## Verzierungen.

Takt 27.




Nr. 4.

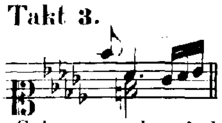
Takt 36.




Nr. 4.

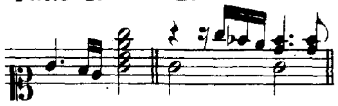
# PRAELUDIUM VIII.

Takt 3.



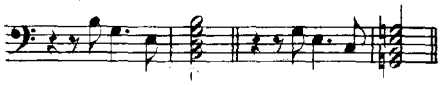
Nr. 13. Wenn wirklich die Forkel'sche Lesart einem älteren Manuscript ihr Dasein verdankt, so dürfte diese Stelle einen wichtigen Beitrag für die Ansicht bieten, dass der Punkt nicht immer nach seiner geschriebenen Geltung, sondern bald länger, bald kürzer, als Ergänzung der dazu gehörenden Noten zu halten sei. Denn dass hier die drei Sechzehntel als Triole nicht gemeint seien, ist offenbar und wird noch bestätigt durch Takt 29 eben dieser Lesart. (Siehe später.)

Takt 4. 5.



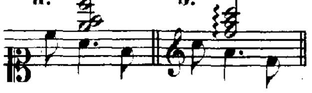
Nr. 13.

Takt 4–5. 6–7.



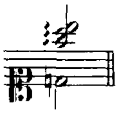
Nr. 13. P. Cz.

Takt 8. a. b.



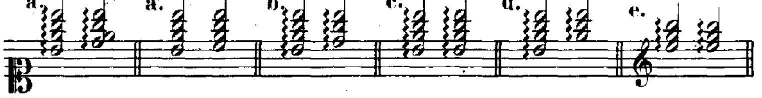
a. Nr. 13.
b. P. Cz.

Takt 9.



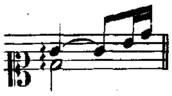
Nr. 11. Schl.

Takt 10. a. a.* b. c. d. e.



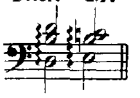
a. Nr. 1–5. 12.
a.* Nr. 6. 9. Offenbar nur verschrieben.
b. Nr. 7. 10.
c. Nr. 11.
d. Nr. 8.
e. P. Cz.

Takt 13.



Nr. 11. 13. S. N. P. Cz. (Ohne Mittelstimme: *es*)

Takt 13.

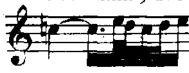


Nr. 6–8. N. (In Nr. 7 ist das irrthümliche *des* nicht unzweifelhaft.)

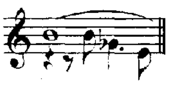
Takt 13. a. a.* b. b.* c. d. e.

a. Nr. 1. 3–5.
a.* Nr. 2; nach Rasur.
b. Nr. 8. 10. 11. S. P. Kr.
b.* Nr. 7; von fremder Hand nach offenbarer Rasur.
c. Nr. 6; der Punkt müsste um die Hälfte länger dauern.
d. Nr. 9; auch nach Rasur.
e. N. Cz.

Anmerkung zu a. Welche Eintheilung eigentlich vorgeschwebt habe, ist zweifelhaft. Das erste *c* ist als punktirtes Achtel zu kurz, als Viertel dagegen bei a.* zu lang. Solche Nachlässigkeiten der Darstellung kommen übrigens sowohl in Bach'schen Manuscripten als auch bei anderen älteren Componisten nicht selten vor, namentlich bei punktirten Noten, und erklären sich hinlänglich aus der geringen Neigung, im Moment des Schaffens eine calculatorische Controlle auszuüben. (Vergl. Fuga V. 3; Theil II. Prael. XIII. 66.) Wenn man nicht annimmt, dass die Gestalt von b. gemeint sei, wofür das Meiste spricht, so müsste die Eintheilung so aussehn:

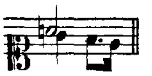


Takt 14.



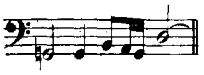
N.

Takt 15.



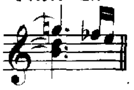
Nr. 12. 13. S. P. Cz. (Ohne Mittelstimme: *c*.)

Takt 17.



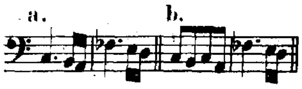
Nr. 13.

Takt 18.



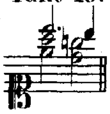
N. P. Cz. Keine Handschrift hat ein ♭ vor *f*. Nr. 13 hat ♮ ausdrücklich und in Nr. 8 ist ♮ von fremder Hand zugefügt. Trotz der harmonischen Herbigkeit ist *f* unzweifelhaft richtig. Vergl. Fuga XXII. 28.

Takt 18–19. a. b.



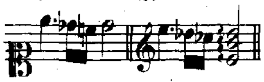
a. Nr. 13.
b. P. Cz.

Takt 19.



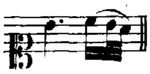
Nr. 11. 13. P. Cz.

Takt 22. a. b.



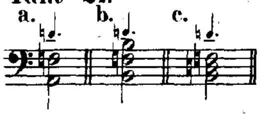
a. Nr. 8 (♮ von fremder Hand). S.
b. P. Cz.

Takt 24.



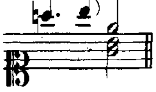
Nr. 4.

Takt 27. a. b. c.



a. Nr. 5. S.
b. N.
c. Schl.

Takt 28.



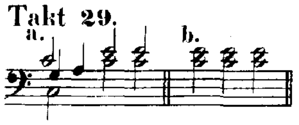
Nr. 13. P. Cz.

Takt 29. a. b. c.

a. Nr. 9. 11. S. (Ohne Mittelstimme: *es*.)
b. Br. 2.
c. N. Cz. Br. 1 und 3.

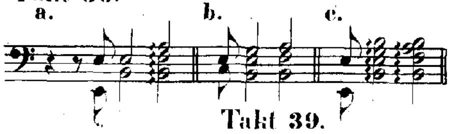
Anmerkung. Auch hier sind die drei Sechzehntel schwerlich als Triole zu deuten. Die Lesart unter b. ist mithin irrthümlich, dagegen die Eintheilung unter c. correct. (Vergl. Takt 3 und Fuga V. 3.)

Takt 29.



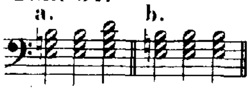
a. Nr. 8.
b. N. Cz.

Takt 36.



a. Nr. 10.
b. Nr. 9. 11. S.
c. N. Cz.

Takt 37.



a. Nr. 9.
b. N.

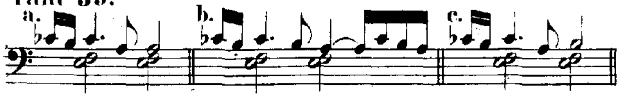
Takt 38.

Nr. 9.

Takt 39.

Nr. 2 (*nachträgliche Correctur*). 11. S.

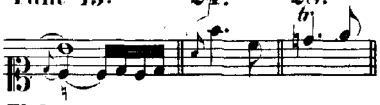
Takt 39.



a. Nr. 4. b. N. Cz. c. S.

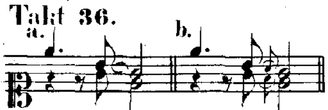
## Verzierungen etc.

Takt 15. 24. 28.



Nr. 7; sämmtliche Zusätze von fremder Hand.

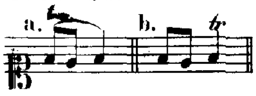
Takt 36.



a. Nr. 1–3. 10.
b. Nr. 7.

Anmerkung zu a und b. Die Häkchen in Nr. 1 und 7 sind unzweifelhaft echt, in Betreff der unter b. zugefügten kleinen Noten ist die Authenticität fraglich. In Nr. 8 sind die Häkchen irrthümlich als Legato-Bogen gedeutet, wie es Theil II. *Prael. IV und Prael. XVIII häufiger geschehen ist.*

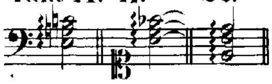
Takt 36.



a. Nr. 1; das ursprüngliche *w* von fremder Hand so verändert.
b. Nr. 4.

Wegen der Harpeggien sind in Nr. 7 und 10 folgende Abweichungen zu bemerken:

Takt 14. 17. 22.

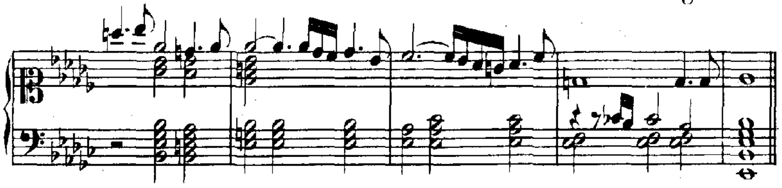


Nr. 7. Ebenso sind in Takt 32–34 zu jedem Accorde Harpeggienzeichen zugefügt.

Ferner haben Nr. 7 und 10: Takt 30 zu jedem Accorde und Takt 31 zum Anfange, und endlich Nr. 10: Takt 36 zum Septimen-*accorde Harpeggienzeichen gesetzt.*

### Forkel'sche Gestalt. 32 Takte. Nr. 13. P.

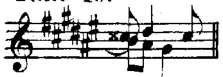
Takt 28 etc. Nach Takt 27 folgt der Schluss:



Wegen der scheinbaren Triole in Takt 29 siehe Takt 3.

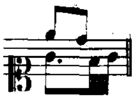
# FUGA VIII.

Takt 10.



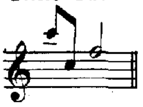
N. Auch Nr. 7 und 10 mögen ursprünglich diese Lesart gehabt haben, da in beiden eine Rasur sichtbar ist.

Takt 11.



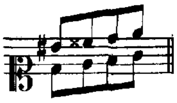
Nr. 11. 13. S. P.

Takt 16.



P.

Takt 17.



Nr. 2. 3. 8. 9. 11. 12. N. S. P. Cz.

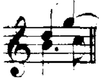
Takt 20 und 21.

a. Nr. 1 (ursprüngliche Lesart). 7–10. 13. N. P.
b. Nr. 6.

Takt 22 und 23.

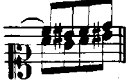
Nr. 13.

Takt 25.



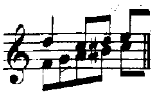
N. (Vergl. Takt 39. 46. 84.)

Takt 30.



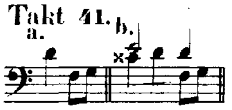
Nr. 11. 12. Fast alle Drucke. (Wegen der querständigen Form des Textes vergl. Fuga XIV. 33; ferner: Fuga XII. 32; Fuga XIV. 36; Prael. XVIII. 15. etc. etc.)

Takt 39.



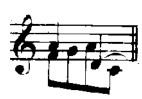
N.

Takt 41.



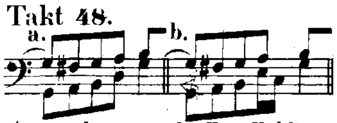
a. Nr. 1 (ursprüngliche Lesart). 6–11. 13. N. S. Cz.
b. P.

Takt 46.



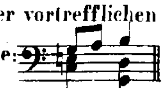
N.

Takt 48.



a. Nr. 1 (ursprüngliche Lesart) und die meisten Handschriften und Drucke.
b. Nr. 1 (nachträgliche Correctur). 2. 3. 5. 12. Das vor *e* vergessene ♮ hat nur Nr. 12.

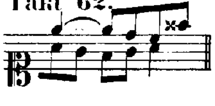
Anmerkung zu b. Zur Erklärung dieser vortrefflichen Ausmerzung des ursprünglichen Hornsatzes genügt wohl die Hinweisung auf die bekannte Folge:



Takt 52.

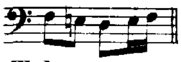
P. Cz.

Takt 62.



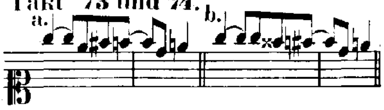
Nr. 13.

Takt 69.



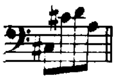
Nr. 13.

Takt 73 und 74.



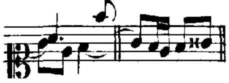
a. Nr. 1 (ursprüngliche Lesart). 6–10. 12. 13. S. P. Cz.
b. Nr. 11. N.

Takt 73.



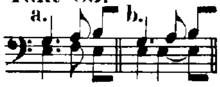
Nr. 1 (ursprüngliche Lesart). 6–10. 13. N. P. Cz.

Takt 75. 76.



Nr. 13.

Takt 83.

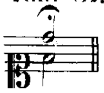


a. Nr. 13.
b. P. Cz.

Takt 84.

N.

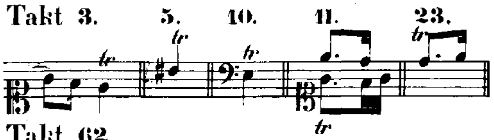
Takt 87.



Nr. 13. P. Cz.

## Verzierungen.

Takt 3. 5. 10. 11. 23.



Nr. 7 (fremde Hand).

Takt 62.

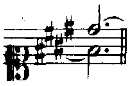
Nr. 1 (das sehr kleine Zeichen ist ausgelöscht und vielleicht absichtlich).

Takt 74. Dies nachträglich in Nr. 1 zugefügte Trillerzeichen, bei welchem der Nachschlag durch den Querstrich angedeutet ist, kommt vereinzelt auch in anderen Bach'schen Autographen vor. Bei flüchtiger Schreibart konnte es leicht mit dem Mordent verwechselt werden, was auch an dieser Stelle einigen Handschriften begegnet ist.

---

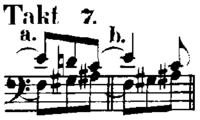
# PRAELUDIUM IX.

Takt 4.



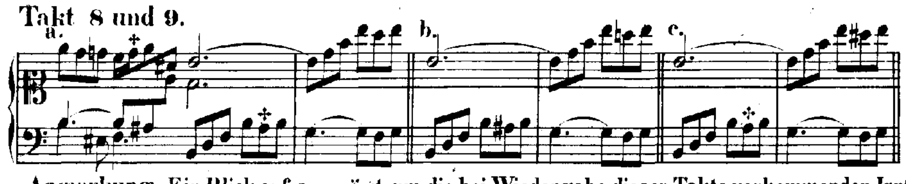
Nr. 11. S. P. Cz. In Nr. 8 ist *fis* von fremder Hand zugefügt.

Takt 7.



a. Nr. 8; ♮ von fremder Hand.
b. Nr. 13.

Takt 8 und 9.

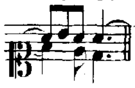


a. Die meisten Handschriften. N.
b. Nr. 12.
c. Nr. 9. 11. S. P. Cz.

Anmerkung. Ein Blick auf a. genügt, um die bei Wiedergabe dieser Takte vorkommenden Irrthümer zu erklären. Nach der Bach'schen Orthographie nämlich sind die mit + bezeichneten Noten, ohne Rücksicht auf die vorhergehenden zufälligen Versetzungszeichen, lediglich nach der Vorzeichnung zu lesen, was von den abweichenden Handschriften und Drucken übersehen ist, die in Takt 8 durchweg *ais* lesen. Auch N., obwohl oder vielmehr weil er die autographe Schreibart genau copirt, während er sonst der neueren Weise folgt, fällt in denselben Fehler, den Nr. 12 unter b. begeht, nur dass er ausserdem noch die erste der bekreuzten Noten als *d* anstatt als *dis* erscheinen lässt.

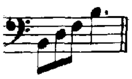
Sobald nun einmal in der zweiten Hälfte des achten Taktes *ais* gelesen wurde, lag es auch ganz nahe, unter der Voraussetzung einer Vergessenheit, die Erhöhung in der nachahmenden Oberstimme des folgenden Taktes ebenfalls zuzufügen, wie unter c. geschehen ist. Wenn auch in Nr. 11 im achten wie im neunten Takte die correcten ♮♮ von fremder Hand zugesetzt worden sind, so finden sich dieselben, ausser bei Kr., doch in keiner Ausgabe vor. (Vergl. die ganz ähnliche Stelle: Theil II. Fuga IV. 14 und 15.)

Takt 13.



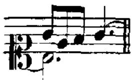
Nr. 13. P. Cz.

Takt 13.



P. Cz.

Takt 18.

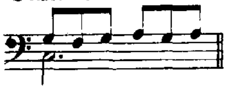


Nr. 11. S. P. Cz. In Nr. 8 ist ♮ von fremder Hand zugefügt.

Takt 21.

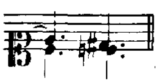
Nr. 13.

Takt 22.



Nr. 9.

Takt 23.



Nr. 13.

### Verzierungen etc.

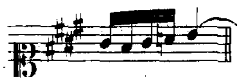
Takt 4. 𝆗: Nr. 1–3. 5–7. 10. Die andern: 𝆖

Takt 7. Nr. 1 (nachträglich). 2. 3 u. a.

𝄐 auf der Schlussnote: Nr. 4. 7. 10.

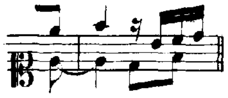
## FUGA IX.

Takt 4.



Nr. 11. (Das ♮ ist, wohl von fremder Hand, in das ursprüngliche ♯ hineingeschrieben.) N.

Takt 6 und 7.

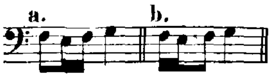


Nr. 8. 11. 12. N. P. Cz.

Takt 12.

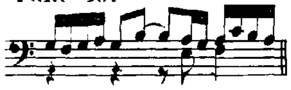
Cz!

Takt 16.



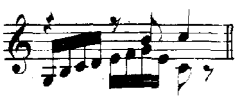
a. Nr. 1 (ursprüngliche Lesart). 6–10. 12. 13. N. P. Cz.
b. Nr. 11. S.

Takt 19.



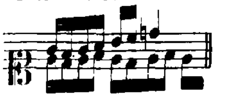
Nr. 7. In Nr. 8 ist der Irrthum nachträglich verbessert.

Takt 20.



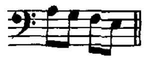
Cz!

Takt 22.



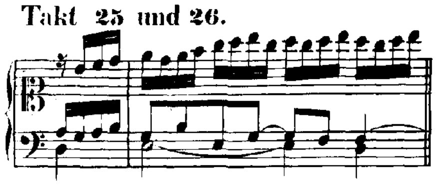
Nr. 7. Von Drucken S. allein. In Nr. 8 ist der Irrthum nachträglich verbessert.

Takt 24.



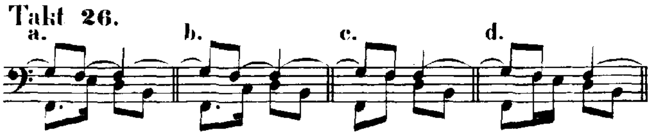
Nr. 1 (ursprüngliche Lesart). 7–11. 13. S. P.

Takt 25 und 26.



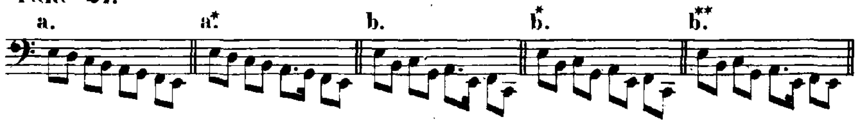
Nr. 13. Dies ist die Variante, welche Forkel (Bach's Leben, Seite 27) bedauert, aus allzugrosser Aengstlichkeit nicht in seine Ausgabe aufgenommen zu haben, und von welcher er den fliessenden Gesang aller Stimmen rühmt. Welches Resultat hauptsächlich der Octaven-Parallele zu verdanken sein soll!!

Takt 26.



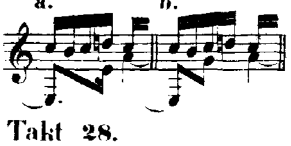
a. Nr. 1 (ursprüngliche Lesart). 4. 6–11. S. N.
b. Nr. 1 (nachträgliche Correctur). 2. 3. 5. Kr.
c. P. d. Cz.

Takt 27.



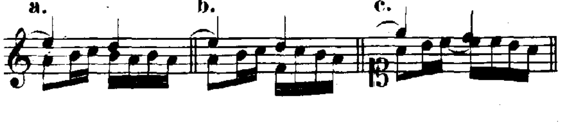
a. Nr. 1 (ursprünglich). 7. 8. 10. 12. 13. P.
a*. Nr. 9. 11. S.
b. Nr. 1 (nachträglich). 4. 5.
b*. Nr. 2. 3. N. Cz.
b**. Nr. 6.

Takt 27.



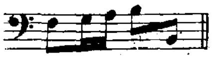
a. N.
b. Cz.

Takt 28.



a. P.
b. Cz.
c. Nr. 12. Br. 3.

Takt 28.

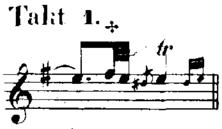


Nr. 13.

Ohne 𝄐 auf der Schlussnote: Nr. 4.

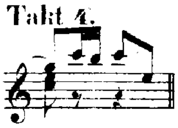
# PRAELUDIUM X.

Takt 1.



Cz. Durch die nicht glückliche Aenderung sind an der mit + bezeichneten Stelle Quinten zum Bass entstanden.

Takt 4.

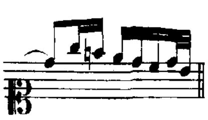


N. Cz.

Takt 5.

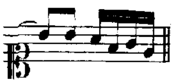
a. Nr. 1 (ursprüngliche Lesart). 10.
b. Nr. 6–9. N. Cz.

Takt 7.



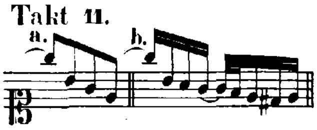
Nr. 1 (ursprüngliche Lesart). 6–11. S. N. Cz.

Takt 9.



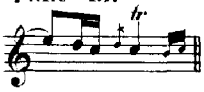
Nr. 1 (ursprüngliche Lesart). 6–10. N. Cz.

Takt 11.



a. Nr. 1 (ursprüngliche Lesart). 6–10. N. Cz.
b. Nr. 4.

Takt 13.

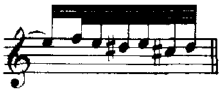


Cz.

Takt 15.

Nr. 1. 7. 10 und andere. Die Kreuzung der Mittelstimmen ergiebt Octaven zum Bassgang. — Ohne Kreuzung: Nr. 4. 11.

Takt 20.



Cz.

Takt 21 und 22.

Nr. 11.

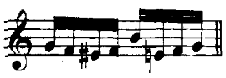
Takt 25.

Nr. 9. 11. S.

Takt 28.

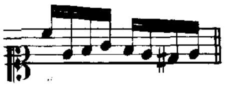
Br. 2 und 3.

Takt 32.



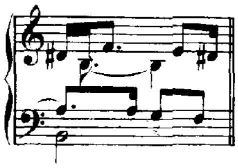
Cz.

Takt 32.



Nr. 9. 11. S.

Takt 41.

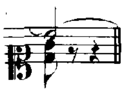


S.

Der Schlussaccord Moll: N. Cz.

## Verzierungen etc.

Takt 9.



Nr. 1–3. 7. 10.

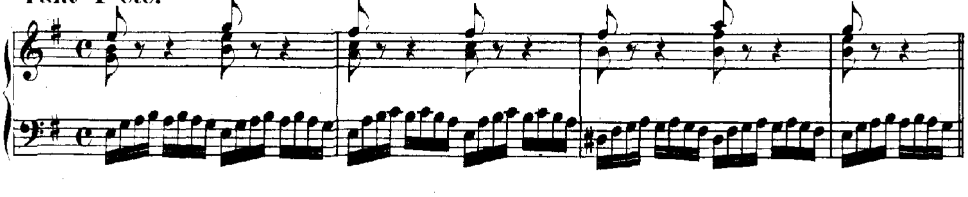
Takt 10. 12.

Nr. 11. S. N. Cz.

𝄐 auf der Schlussnote: Die meisten Handschriften.

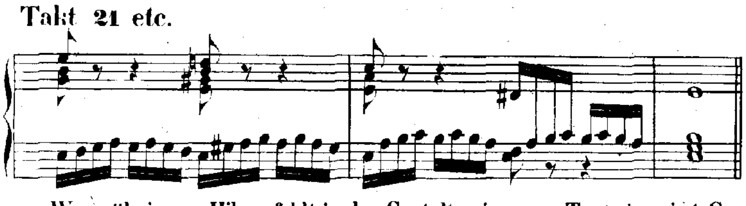
## Forkel'sche Gestalt. P. 23 Takte.

Takt 1 etc.



In ähnlicher Weise bis zu Takt 21, dann folgt der Schluss:

Takt 21 etc.

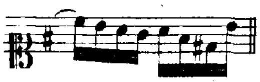


Wenn diese Gestalt wirklich von Bach herrührt, so hat sie sicher als ein blosser Entwurf gedient, über welchem dann die feinere Figuration ausgearbeitet wurde.

Wenn übrigens Hilgenfeldt in der Gestalt, wie unser Text sie zeigt, Couperin'sche Manieren finden will, so entbehrt diese Behauptung jeder Begründung. (Vergl. auch Theil II. Prael. III.)

# FUGA X.

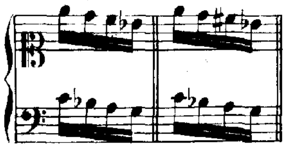
Takt 21.



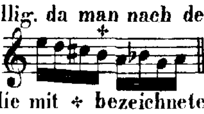
Nr. 7–9. 12. (Nr. 8 von fremder Hand ♮ vor *g*.) S. Kr.– Diese Lesart, in welcher die kleine Terz des im nächsten Takt eintretenden Thema schon vorgefühlt wird, ist wohl vorzuziehen. Vergl. Takt 31 und 33.

Takt 29.

a. b.



a. Nr. 11. S.
b. Nr. 9.

Anmerkung. Der Gebrauch der übermässigen Secunde in diesem Takte, wie die Autographen und die meisten Handschriften ihn haben, erscheint etwas auffällig, da man nach der sonst gebräuchlichen Weise zwischen *cis–a* vielmehr den diatonischen Durchgang *h* hätte vermuthen sollen:  (Vergl. Prael. XX. 21.) Offenbar hat aber die im letzten Viertel wesentliche kleine Sexte rückwärts auf die mit + bezeichnete grosse Sexte gewirkt und der daraus sich ergebende Gang wieder auf die vorhergehende Bassstimme.

Takt 31.

N.

Takt 33.

a. b.

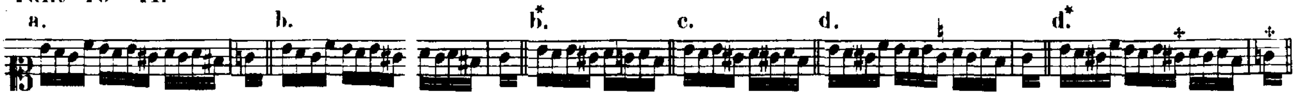
a. Nr. 8. 11. S.
b. P.

Takt 39.

P. Cz.

Takt 40–41.

a. b. b.* c. d. d.*



a. Nr. 7 und 8 (in beiden ♮ fremde Hand).
b. Nr. 1–3. 5. 6.
b.* Nr. 12. P. Cz.
c. Nr. 4. 10. N.
d. Nr. 9. S (ausdrücklich ♮).
d.* Nr. 11 (die beiden bekreuzten Vorzeichen fremde Hand).

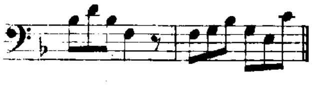
Anmerkung. Wegen des Zweifels, ob Takt 40 im dritten Viertel *g* oder *gis* zu lesen sei, vergl. Fuga III. 3; Prael. IX. 8. Danach wäre *g* ziemlich unzweifelhaft, wenn nicht Takt 41 das erste *g* unter a. ausdrücklich ein ♮ bekommen hätte. Indess ist dies ♮ sicher fremd, wäre auch nach alter Schreibweise überflüssig, und findet sich weder in Nr. 1 noch in Nr. 10. Fast gänzlich wird der Zweifel durch Nr. 1 gehoben, wo mit dem dritten Viertel in Takt 40 eine neue Zeile beginnt. Hier würde der Componist schwerlich verabsäumt haben, ein ♯ vor *g* zu setzen, wenn es ihm nicht bereits als Terz zum folgenden E moll vorgeschwebt hätte. Indessen darf nicht verschwiegen werden, dass das (überflüssige) ♯ vor der letzten Note in Takt 40, welches in Nr. 1–3, 5–7 sich findet, etwas problematisch ist und vielleicht den einzigen Einwand gegen obige Deutung bietet. Hiernach liesse sich allerdings annehmen, dass Bach bei diesem Lapsus A moll vorgeschwebt habe, es bliebe aber immer höchst fraglich, ob er in diesem Falle die Erhöhung des Leittons hätte vergessen können.

Takt 42.

P. Cz.

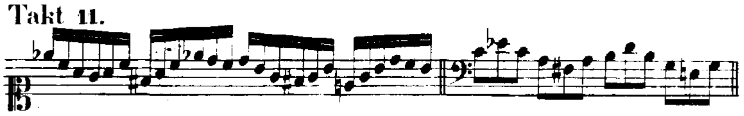
# PRAELUDIUM XI.

Takt 1 und 2.



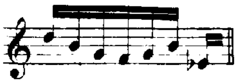
P.

Takt 11.



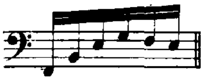
Nr. 10.

Takt 11.



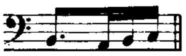
P. Cz.

Takt 17.



Cz.

Takt 18.

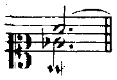


N.

## Verzierungen etc.

Nr. 7 hat bis zu Takt 12 das Trillerzeichen: ~~ ausschliesslich angewendet; ebenso Nr. 2. In Nr. 1 und 10 dagegen (auch in Nr. 3) wechselt dasselbe mit diesem: ~~ nach leicht erkennbarem Gesetze ab. Wo nämlich durch jene Manier der querständige Eintritt gegen die vorhergehende Harmonie zu empfindlich sein würde, wie in Takt 4 auf *cis* und in Takt 9 auf *gis*, stellt sich die entgegengesetzte Manier ein. Takt 14 ist der Grund der Anwendung von ~~ ein anderer. Hier würde, wenn der Triller mit dem unteren Ton *a* einsetzte, eine leer klingende Quarte sich ergeben. Uebrigens ist an dieser Stelle die Gestalt des Zeichens in Nr. 1 etwas zweifelhaft, desto deutlicher aber in Nr. 10.

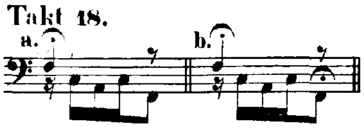
Takt 13.



Nr. 7. Wegen des unzweifelhaft echten Striches (Nachschlag) durch das Zeichen vergl. Fuga VIII. 74.

Takt 17. Nach den vielen vorausgegangenen langen Trillern ist dieser Triller wohl am Füglichsten ganz kurz auszuführen. Nr. 7 hat keine Verzierung.

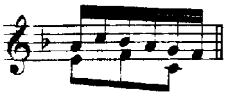
Takt 18.



a. Nr. 7. 8.
b. Nr. 4.

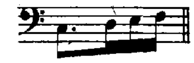
# FUGA XI.

Takt 11.



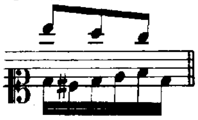
P.

Takt 17.



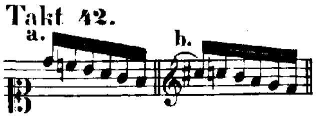
Nr. 10.

Takt 37.



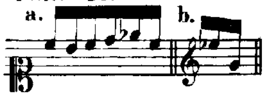
Nr. 9. 11.

Takt 42.



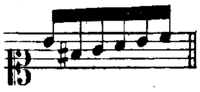
a. Nr. 1 (ursprünglich). 6–12. N. P. Cz.
b. S. – In Nr. 11 findet sich eine Rasur, die wohl dieselbe Lesart entfernt hat.

Takt 47.



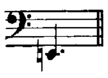
a. Nr. 12. S. P. – In Nr. 11 ebenfalls eine Rasur wie in Takt 42.
b. Cz.

Takt 54.



Nr. 12. P. N. Cz.

Takt 63.



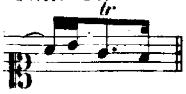
Nr. 11. S.

Takt 72. Die meisten Handschriften haben, ohne Beachtung des Auftaktes der Fuge, der Schlussnote die volle Dauer als $\frac{3}{8}$ gegeben. Dieselbe Nachlässigkeit zeigt sich im zweiten Theile öfter. – Nr. 1 und 10 sind correct.

## Verzierungen etc.

Takt 48. In Nr. 1 ist nachträglich über das erste *fis* ~~ gesetzt, das sich sonst nur noch in Nr. 3 und 5 findet.

Takt 71.



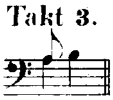
Nr. 7 (fremde Hand), 10 und andere.

# PRAELUDIUM XII.

Takt 3.

Nr. 10.

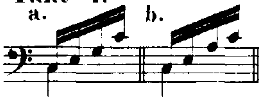
Takt 3.



Nr. 1–8. In den übrigen Handschriften sowie in den meisten Drucken ist *as* nicht doppelt gestrichen, und dadurch die Stimmführung verwirrt.

Takt 7.

a. b.

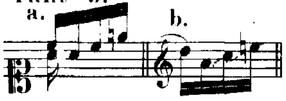


a. Nr. 6 (*g* wahrscheinlich). 7–9. 12. S. Kr.
b. Nr. 1–5. 10._Nr. 11 nach Rasur des ursprünglichen *g*. N. P. Cz.

Anmerkung. Die Lesart b. scheint durch einen Schreibfehler entstanden zu sein, da die von Takt 6 beginnende Sequenz das *g* sehr wahrscheinlich macht. (Vergl. Fuga VII. 5.)

Takt 9.

a. b.



a. Nr. 8; die zweite Stimme von fremder Hand. P. Cz.
b. N.

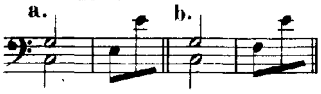
Takt 14.

a. b. c.

a. Nr. 9. 11. 12. S.
b. N.
c. Cz.

Takt 14 und 15.

a. b.

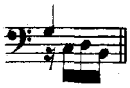


a. Nr. 1 (ursprüngliche Lesart). 6–11. S. P.
b. Nr. 12. N. Cz.

Takt 15.

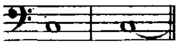
P. Cz.

Takt 15.



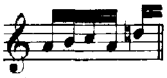
Nr. 10.

Takt 17–18.



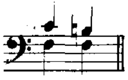
Ohne Bindung Nr. 1 und 7. Die meisten Handschriften haben sie.

Takt 20.



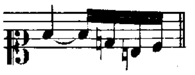
Cz.

Takt 20.



Nr. 10.

Takt 21.

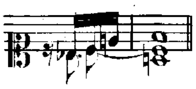


Nr. 9. 11. S.

Takt 21. 21–22.

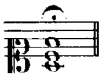
Cz.

Takt 21–22.



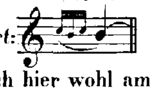
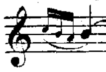
Nr. 7. 8. 10. 11. S.

Takt 22.



Nr. 12. Br. 2 und 3.

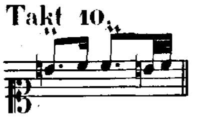
## Verzierungen etc.

Takt 8. Wiewohl der Triller auf der ersten Note der Oberstimme auch länger dauern kann, so wird er doch besser als kurzer Triller von vier Noten ausgeführt:  Vielleicht findet, wie auch sonst zuweilen, sogar eine Verwechselung mit dem Doppelschlage statt, der sich hier wohl am Besten anschmiegen würde: 

Takt 8.

Nr. 6–8 ohne *tr*.

Takt 10.

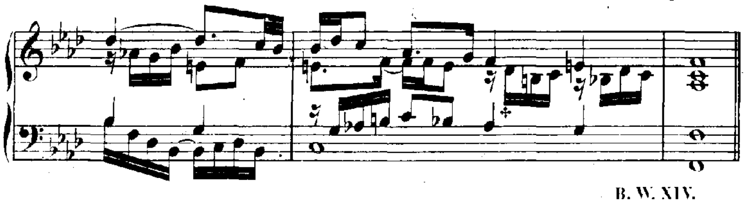


Nr. 1–10. Trotz der Identität der Zeichen ist die Ausführung doch verschieden: nämlich das erste bedeutet einen ganz kurzen (Prall-)Triller, das zweite dagegen einen langen, ganz regelmässigen Triller.

Ohne 𝄐 auf der Schlussnote: Nr. 4.

## Forkel'sche Gestalt. P. 17 Takte.

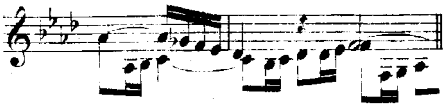
Takt 15. Nach Takt 15 folgt der Schluss:



Merkwürdig ist die mit + bezeichnete Stelle, wenn nicht etwa ♮ bloss vergessen sein sollte.

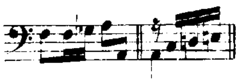
# FUGA XII.

Takt 11 und 12.



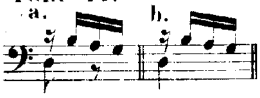
P. Cz. Ohne Stimmenkreuzung.

Takt 11. 13.



Cz!

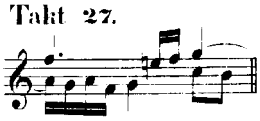
Takt 14.



a. Nr. 1 und andere (irrthümlich).
b. Nr. 4. 7. 10 (nach Rasur). 11. 12.

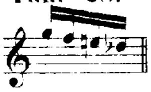
Takt 14. Nr. 11 und 12 ohne Stimmenkreuzung, die auch in den meisten Ausgaben nicht deutlich wird.

Takt 27.



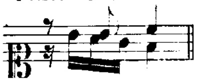
N.

Takt 28.



Cz.

Takt 29.



Nr. 11. 12. und fast alle Drucke übersehen auch hier die Kreuzung.

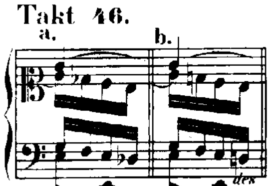
Takt 32.

Nr. 7. In Nr. 8 von fremder Hand nachträglich ♭ über *g*. – S. Kr. (Vergl. Prael. VII. 63; Fuga VIII. 30: Fuga XIV. 36; Fuga XIX. 52.)

Takt 41.

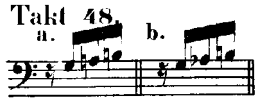
Nr. 8 (fremde Correctur). 11. – Wenn man den ungezwungenen Verlauf des Alt in dieser Lesart mit dem etwas gewaltsamen Abschluss in den Autographen und den meisten Handschriften vergleicht, so möchte fast ein ursprünglicher Lapsus anzunehmen sein, da die Quintenfolge: *f b* *es a* wohl keinen genügenden Grund bot, von dem ganz natürlichen Schritt abzuweichen.

Takt 46.



a. Nr. 11. 12. S.
b. In Nr. 8 ist zu dem ursprünglichen *d* im Tenor von fremder Hand bemerkt worden, dass es *des* sein solle, woraus sich eine ähnliche Lesart, wie die von Nr. 7 in Takt 32 ergeben würde. Ebenso von Drucken: Schl.

Takt 48.



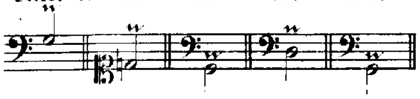
a. Nr. 8 (♮ von fremder Hand).
b. Cz. Schl.

Takt 58.

Nr. 10 und andere haben diese Bindung, die in Nr. 1–8 nicht gesetzt ist.

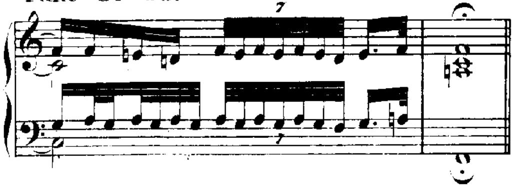
## Verzierungen.

Takt 3. 6. 9. 21. 30.



Nr. 7 (fremde Hand).

Takt 57–58.



Diese Weise, nach dem Triller die grosse Terz des Schlusses voranzunehmen, wobei natürlich die Ausführung nur ungefähr hat angedeutet werden können, dürfte sich vielleicht als angemessen und bequem empfehlen lassen.

# PRAELUDIUM XIII.

Takt 5. 14. 17. 29.

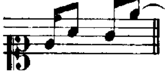
Nr. 7. 8. 11. S. N. P. Cz.

Anmerkung. Die abweichende Schreibart dieser Takte in Nr. 7 erklärt sich eigentlich nur, wenn man die (echten) Bindungen für irrthümlich, jedenfalls aber für erst nachträglich zugesetzte annimmt. Hätte wirklich ursprünglich die Absicht gewaltet, das dritte und vierte Sechzehntel in einen Ton zusammenfliessen zu lassen, so wäre wohl die vorher und nachher gebrauchte Schreibart auch hier beibehalten worden: Vergleicht man damit die Gestalt unseres Textes, wo bei der völligen Uebereinstimmung von Nr. 1–6, 9 und 10 an ein Vergessen der Bogen gar nicht zu denken ist, so möchte die Entscheidung zu Gunsten dieser Lesart um so unzweifelhafter sein, als der Grund, das dritte und vierte Sechzehntel doppelt anschlagen zu lassen, bei sämmtlichen Stellen ein und derselbe ist. Die sprungweise eintretende Octave zu dem ebenfalls sprungweise fortschreitenden Basse würde nämlich nach einer Bindung empfindlicher bemerkt werden, als wenn sie nach einer anschlagenden Sexte erfolgt.

Takt 10.

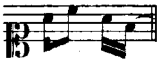
Nr. 11. N. P. Cz. Vergl. Takt 22, auch Prael. XV. 4.

Takt 10.



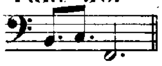
Nr. 8.

Takt 23.



Nr. 2 (hatte ursprünglich das richtige *gis*). 11. S. P. Cz.

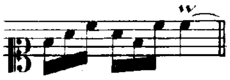
Takt 30.



Nr. 1. 7. 10 und andere. (In Nr. 1 ist dieser Irrthum nachträglich verbessert.)

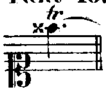
## Verzierungen etc.

Takt 1.



Nr. 7 (fremde Hand). 10.

Takt 16.



Nr. 4.

Nr. 1 und die von ihm abhängigen Handschriften haben keinen Triller. Dass auch in Nr. 7 das Trillerzeichen ursprünglich nicht gestanden habe, wird durch Nr. 8 bestätigt, wo das Zeichen nicht aufgenommen ist. Erst von Takt 7 an erscheinen die Triller, die nun mit grösster Uebereinstimmung von beiden Autographen gebraucht sind. Der Grund, warum in Takt 1 kein *tr* stattfindet, mag darin liegen, dass der Componist das Motiv mit seiner Tonwiederholung erst ganz rein und schlicht hat erscheinen lassen wollen. Vielleicht wollte er auch, aus derselben Absicht, die Triller hernach nicht wie üblich vom Nebentone, sondern als ein sogenanntes battement gleich vom Haupttone beginnen lassen. Dass eine solche Ausführung zuweilen nicht geradezu verwerflich ist, mag wohl aus Stellen wie: Theil II. Prael. IV. 55 gedeutet werden können, wo mitten in einer Bindung der Triller offenbar nicht nach der orthodoxen Regel vom Nebentone anfangen kann, ohne wenigstens die Bindung zu unterbrechen. (Vergl. auch Prael. XVI.)

𝄐 auf der Schlussnote: Nr. 4.

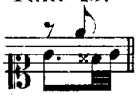
# FUGA XIII.

(Fehlt in Nr. 1; der Text nach Nr. 7.)

Takt 12.

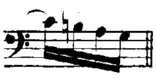
Nr. 11. N. Br. 1–3.

Takt 15.



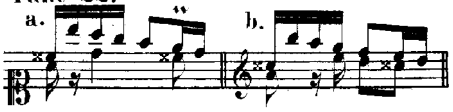
Nr. 8 (x fremde Hand). 9. S. In Nr. 11 ursprünglich auch, wie aus einer Rasur zu vermuthen.

Takt 15.



Nr. 5.

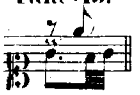
Takt 22.



a. Nr. 11. S.
b. P. Cz.

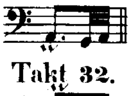
## Verzierungen.

Takt 15.



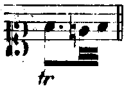
Nr. 3. 5. 6. 10. 11.
Nr. 2. 4. 7 und andere ohne Triller.

Takt 20.



Nr. 2–5. 10. 11. — Nr. 6–8 ohne *tr*.

Takt 28.



Nr. 10 und andere.
Nr. 2–4. 7 und andere ohne Triller.

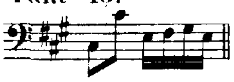
Takt 32.

Nr. 2–6. 7 (fremde Hand), 10 und andere.
Nr. 8 ohne Triller.

# PRAELUDIUM XIV.

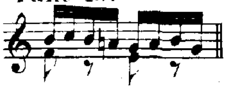
(Nr. 1 ist wieder vom vierten Viertel des Takt 7 an vorhanden.)

**Takt 10.**



P. Cz.

**Takt 15.**



P. Cz.

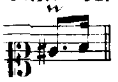
**Takt 24.**

Der Schluss Moll: P. Cz.

## Verzierungen etc.

**Takt 12 und 18.** Ursprünglich hatten beide Autographen keine Triller. Nachträglich sind in beiden solche zugesetzt, in Nr. 7 indess sicher von fremder Hand. Nr. 2–5 haben dieselben Verzierungen, Nr. 8 und 10 dagegen nichts.

**Takt 21.**

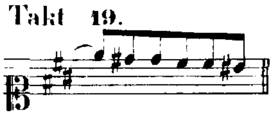


Nr. 4. 7 (fremde Hand). – Nr. 1–3. 10 und andere nichts.

Ohne 𝄐 auf der Schlussnote: Nr. 4.

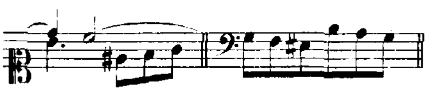
# FUGA XIV.

**Takt 19.**



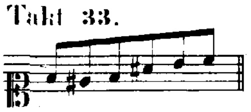
Nr. 11. S.

**Takt 24.**



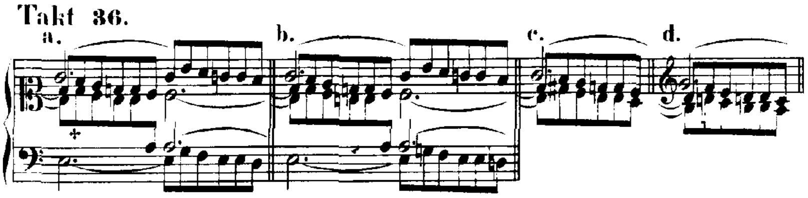
Nr. 12. Br. 2 und 3.

**Takt 33.**



Nr. 4. Vergl. Fuga VIII. 30.

**Takt 36.**

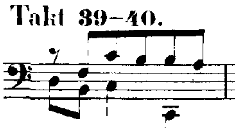



a. Nr. 1–6. 9. 10. 12.
b. Nr. 7 (♮ vor *g* im Basse vielleicht fremde Hand).
c. Nr. 8 (♯ fremde Hand). 11. S.
d. N. P. Cz.

Anmerkung. Die mit + bezeichnete Note unter a. würde zweifellos, obgleich im Alt *dis* kurz vorhergeht, als *d* zu lesen sein, wenn nicht das nächste *d* in beiden Autographen und allen Handschriften ausdrücklich ein ♮ bekommen hätte. Da nun auch die letzte Bassnote *d* in Nr. 7 ein an und für sich überflüssiges ♮ erhalten hat, so könnte daraus mit einiger Wahrscheinlichkeit gefolgert werden, dass dem Componisten eben *dis* als tonisch vorgeschwebt habe. Dem entgegen könnte aus der Lesart von Nr. 7 geltend gemacht werden, dass in der zweiten Hälfte des Takt 36 das ursprüngliche *gis* des Basses nur deswegen in *g* verändert worden sei, um eine der ersten Hälfte völlig gleiche Sequenz zu erhalten, dass mithin hier: *dis*/*h* – *fis*/*d* so wie dort: *gis*/*e* – *h*/*g* gelesen werden müsse, wobei das vor dem *h* des Tenor stehende, auch in Nr. 10 befindliche ♮ sich leicht als ein nur verirrtes deuten liesse, das eigentlich zwei Noten früher hätte zu stehen kommen sollen. Natürlich würde mit demselben Rechte aus der Gestalt von Nr. 1, welche von den meisten Handschriften und unserm Texte aufgenommen ist, wieder die entgegengesetzte Folgerung gemacht werden können, dass nämlich, wie in der zweiten Hälfte: *gis*/*e* – *h*/*gis*, so auch in der ersten: *dis*/*h* – *fis*/*dis* zu lesen sei.

Alle diese Zweifel verschwinden, wenn man auf den Gang des Tenor das Bach'sche Princip anwendet, jeder einzelnen Stimme ihre tonische Correctheit möglichst zu wahren, und welches nur äusserst selten anderen Rücksichten untergeordnet wird. Die Modulation, welche von Fis moll ausgeht (Takt 35), kehrt wieder dahin zurück, und wenn das vorübergehend berührte *dis* nicht sogleich in Takt 36 durch das tonische *d* ersetzt würde, so wäre für diese Stimme die letzte Gelegenheit verpasst, wieder nach Fis moll correct einzulenken. (Vergl. Fuga XXII. 59.)

**Takt 39–40.**



Nr. 12. P.

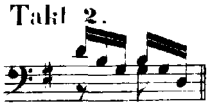
## Verzierungen etc.

Nr. 1 und die meisten Handschriften haben nur Takt 3 das Trillerzeichen. Doch soll diese Verzierung im ferneren Verlaufe wohl nicht verpönt sein, wo sie sich ungezwungen ausführen lässt. Nr. 7 dagegen hat Takt 3. 6 und 10 auf der Penultima des Thema Trillerzeichen, von denen aber nur das erste unzweifelhaft echt ist. Vergl. Fuga XXIV. 3.

𝄐 auf der Schlussnote: Nr. 4.

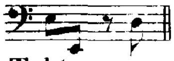
# PRAELUDIUM XV.

Takt 2.



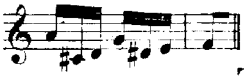
P. Cz. Auch Nr. 7 und 10 hatten ursprünglich diese Lesart.

Takt 4.



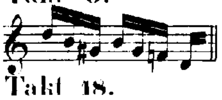
Nr. 11. S. (Vergl. Prael. XIII. 10.)

Takt 4.



P. Cz.

Takt 6.



P. Cz.

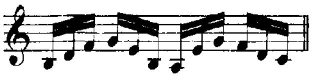
Takt 8.

Cz.

Takt 14.

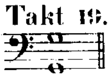
Nr. 11. S.

Takt 18.



Cz.

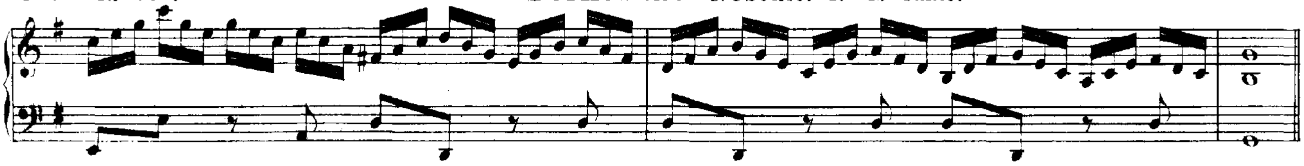
Takt 19.



Nr. 11. S.

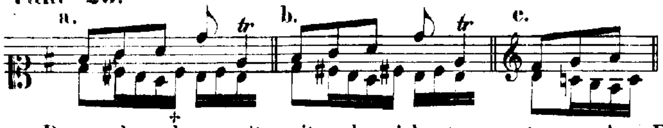
Ohne 𝄐 auf der Schlussnote: Nr. 4.

Takt 13 etc. **Forkel'sche Gestalt.** P. 15 Takte.



# FUGA XV.

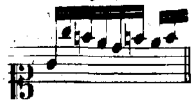
Takt 25.



a. Die meisten Handschriften.
b. Nr. 4. Br. 1.
c. P.

Dass schon das zweite, mit + bezeichnete *c* unter a. ohne Erhöhung gelesen werden muss, ist unzweifelhaft. Uebrigens haben Nr. 10 und 11 ausdrücklich ein ♮ vor demselben.

Takt 29.

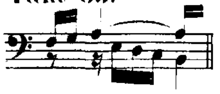


Nr. 10. P. (das dritte ♮ in Nr. 10 ist vergessen.)

Takt 47.

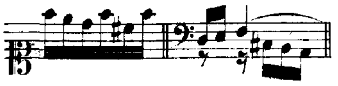
Nr. 9. 11. Auch in Nr. 7 und 10 scheint ursprünglich diese Lesart gestanden zu haben.

Takt 65.



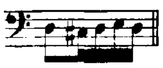
Nr. 7. 8.

Takt 67.



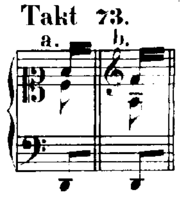
Nr. 4. 6–11. N. S. P. Cz.

Takt 69.



P. Cz.

Takt 73.

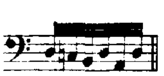


a. Nr. 11. S.
b. Cz.

Takt 75.

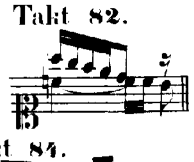
Br. 2 und 3.

Takt 81.



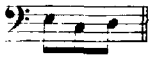
Nr. 1 (ursprüngliche Lesart). 4. 6–10. N. P.

Takt 82.



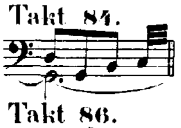
Nr. 1 (ursprüngliche Lesart). 7–11. S. P.

Takt 82.



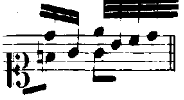
Nr. 9. 11. S.

Takt 84.



Nr. 11 und die meisten Drucke.

Takt 85.



Nr. 9. 11. S.

Takt 86.

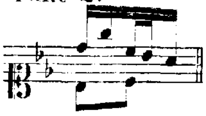
N. Cz.

## Verzierungen.

Takt 69. Der Triller muss vor der zweiten Hälfte des Takt 70 aufhören, damit die Hand sich für den Eintritt der Mittelstimme vorbereiten kann.

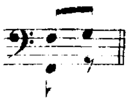
# PRAELUDIUM XVI.

Takt 2.



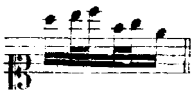
Nr. 7. 8.

Takt 6.



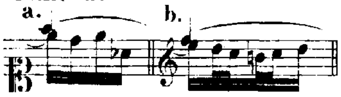
Nr. 7. 8. N.

Takt 6.



Nr. 4. N.

Takt 8.

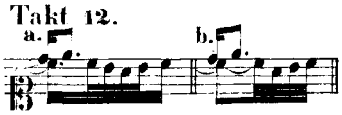


a. Nr. 10.
b. P. Cz.

Takt 8.

N.

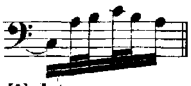
Takt 12.



a. Nr. 7.
b. Nr. 4.

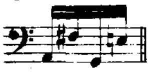
Anmerkung zu a. Die Nachlässigkeit in der Uebereinanderstellung der Noten und in der Eintheilung erklärt sich aus der ursprünglichen Gestalt. Ein blosser Irrthum liegt indessen wohl nicht vor, da die Nachahmung der vorangehenden Figur offenbar ist. Wahrscheinlich ist der Punkt hinter *c* zu löschen.

Takt 14.



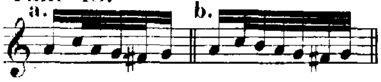
Nr. 9. 11. S. P. Cz. (Vergl. Fuga XV. 73.)

Takt 16.



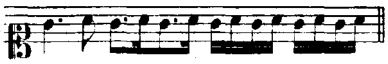
Nr. 9. 11. S.

Takt 18.



a. Br. 2.
b. P. Cz. (Vergl. Prael. VII. 34.)

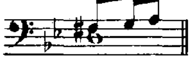
## Verzierungen etc.

Es ist nicht wohl anzunehmen, dass die Triller auf solchen ausgehaltenen Noten, wie Takt 1. 3. 7. 11. nach der allgemeinen Vorschrift vom Hülfston anfangen müssen. Mindestens wäre bei Takt 1 davon abzuweichen. Höchstwahrscheinlich ist zur Ausfüllung einer solchen „*tenuta*," wie auch Mattheson erwähnt, die sogenannte „*ribattuta*" (*battement*) zur Anwendung gekommen, welche darin besteht, dass erst langsamer, allmählich immer schneller der Hauptton mit dem Hülfston abwechselt, doch so, dass der erstere beginnt, und wenigstens anfangs mit einem leichten Accente versehen wird. Dass in den dafür gegebenen Beispielen die ersten Wiederschläge punktirt erscheinen:  möchte unwesentlicher und nur bei sehr langer Dauer empfehlenswerth sein.

𝄐 auf dem letzten *h*: Nr. 10.

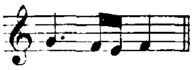
# FUGA XVI.

Takt 8.



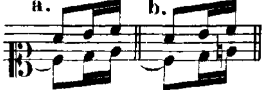
Nr. 4. 6. N.

Takt 14.



Cz.

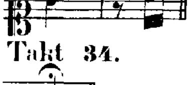
Takt 16.



a. Die meisten Handschriften.
b. Nr. 4. Die meisten Drucke.

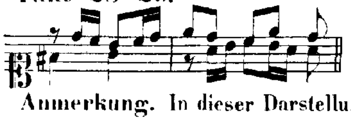
Anmerkung zu a. Dass in der Mittelstimme *es* zu lesen ist, ist wohl offenbar, obwohl nur LA unter allen Ausgaben dies bemerkt hat. Uebrigens hat Nr. 8 das ♭ ausdrücklich, und in Nr. 10 beginnt mit diesem Taktgliede eine neue Zeile, wo das ♮ schwerlich vergessen worden wäre.

Takt 23–24.



Nr. 11. S.

Takt 28–29.



Nr. 12. N. P. Cz.

Anmerkung. In dieser Darstellung ist die Kreuzung der Stimmen übersehen.

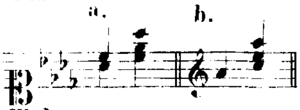
Takt 34.

Nr. 12. P. Cz.

Anmerkung. In Nr. 7 ist das ♮ vor der Schlussterz ausgelöscht. Dieselbe Procedur findet sich aber in dieser Handschrift bei den meisten Mollstücken wiederholt, und ist sicher nicht dem Componisten zuzuschreiben, findet sich auch in Nr. 8 an keiner Stelle wieder. Hier möchte nur fraglich bleiben, ob man nun das kurz vorhergehende *b* nicht ebenfalls erhöht lesen müsste, und ob der Componist diese Veränderung nicht bloss vergessen habe.

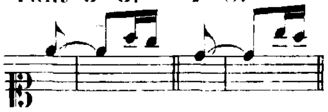
# PRAELUDIUM XVII.

Takt 3.



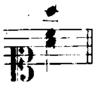
a. Nr. 11. P. Cz.
b. Br. 3.

Takt 5–6. 7–8.



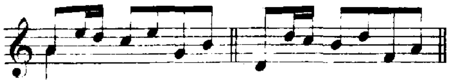
Nr. 9. 11. S.

Takt 9.



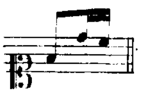
Nr. 11. S.

Takt 35. 37.



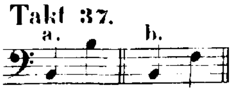
P. Cz.

Takt 37.



Nr. 10.

Takt 37.

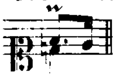


a. Nr. 2 (nachträgliche Veränderung). 11. S. P. Cz.
b. LA.

Anmerkung. Es wird aufmerksamen Beobachtern nicht entgehen, dass der originale Septimensprung dem vorausgegangenen und nachfolgenden gleichen Schritte in der Oberstimme entspricht. Wegen der durch eine andere Stimme ab- und aufgelösten Dissonanz vergl. Fuga V. 13.

## Verzierungen.

Takt 17.

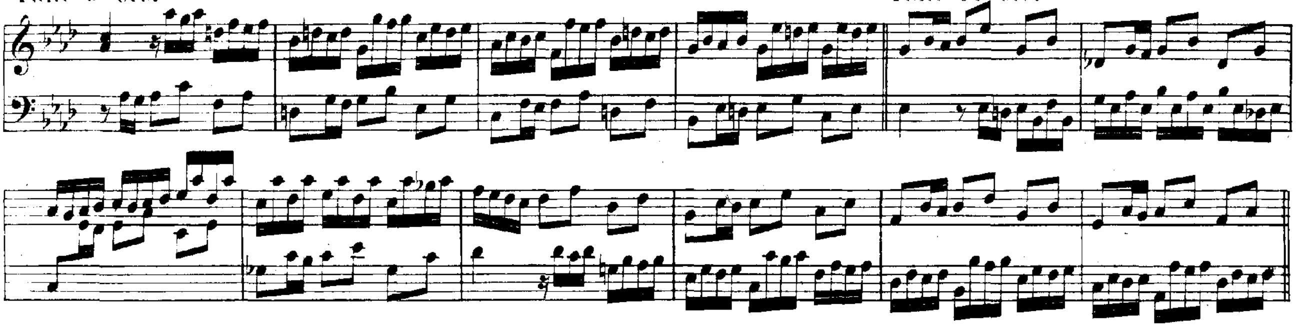


Nr. 7 (fremde Hand).

Takt 34. Nr. 6–10 keine Verzierung.

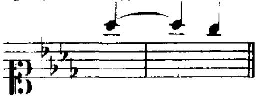
**Forkel'sche Gestalt.** P. Sonst mit der vorigen meist übereinstimmend.

Takt 9 etc. Takt 22 etc.



# FUGA XVII.

Takt 6–7.



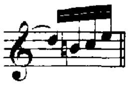
Nr. 4. 8. 11. 12. Alle Drucke.

Takt 10.

a. Nr. 11. S.
b. P. (Nr. 12 mit geringer Abweichung.)
c. Cz.

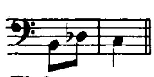
Anmerkung. Die Urheber dieser Lesarten haben, wie es scheint, an der frei eintretenden Septime *es* im Alt der autographen Form Anstoss genommen. Vorbereitet ist dieselbe aber genügend durch den Tenor, der kurz vorher dieselbe Stufe berührt, und die Dissonanz auch hernach mittelst der bekannten Vertauschung auflöst. Vergl. Prael. XVII. 37.

Takt 11.



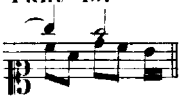
N.

Takt 13–14.



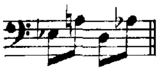
Nr. 11, nach Rasur der autographen Form. P. Cz.

Takt 15.



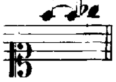
Nr. 10.

Takt 17.



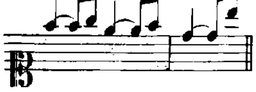
P.

Takt 25.



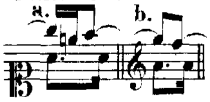
Nr. 11. N.

Takt 25 und 26.



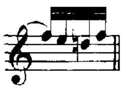
Nr. 4. 5. 8. 11. 12. N. S. P. Cz.

Takt 28.



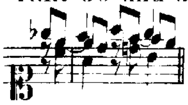
a. Nr. 12.
b. P. Cz.

Takt 29.



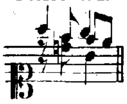
S.

Takt 30 und 31.



Nr. 4. 8. 11. 12. N. S. P. Cz.

Takt 31.

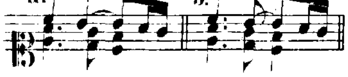


Nr. 7. S.
(*as* ¼ ist wohl irrthümlich.)

Takt 31.

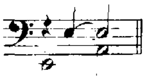
Nr. 8; hat aus dem Irrthum ein Motiv gemacht.

Takt 33.



a. Nr. 11. S.
b. Nr. 9.

Takt 35.



Nr. 10.

Ohne 𝄐 auf der Schlussnote: Nr. 4.

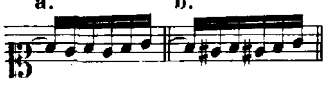
# PRAELUDIUM XVIII.

Takt 7.

Nr. 10.

Takt 7.

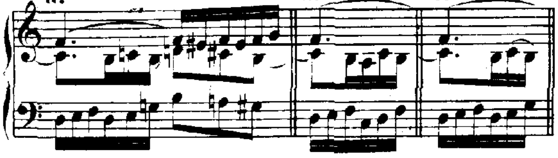
a. b.



a. Nr. 1–6. 9. 10. (♯ vor *e* vergessen.)
b. Nr. 7. 8. 11. Alle Drucke.

Takt 7.

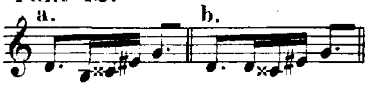
a. b. c.



a. P!!
b. Cz.
c. Br. 2 und 3.

Takt 12.

a. b.



a. P.
b. Cz.

Takt 12.

H.

Takt 15.

P. Cz.

Takt 17.

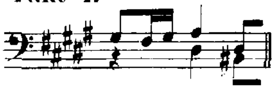
P. Cz. Die Gestalt der besten Handschriften, welche dieser gleich ist, nur dass die beiden *gis* gebunden sind, lässt fast vermuthen, dass ursprünglich *gis* wirklich doppelt anzuschlagen gewesen sei.

Takt 29.

Nr. 7. Das ursprüngliche ♯ ist, wohl von fremder Hand, in ♮ verwandelt worden, wie auch die abweichende Gestalt des letzteren verräth. Nr. 8 hat, wie die andern Handschriften, ein ♯ vor *h*. Nr. 9 liest wahrscheinlich auch *h*, da kein ♯ vor demselben steht.

# FUGA XVIII.

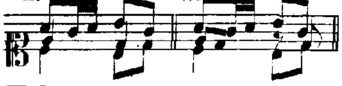
Takt 7.



Nr. 11. S.

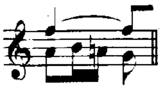
Takt 8.

a. b.



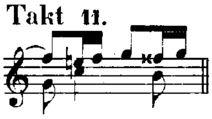
a. Nr. 6.
b. Nr. 11. S.

Takt 11.



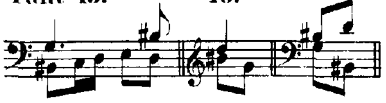
P. Cz.

Takt 11.



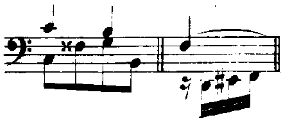
N. Cz.

Takt 15. 16.



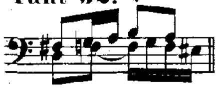
Imb.

Takt 16. 19.



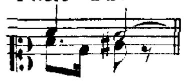
P. Cz.

Takt 32. +



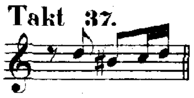
Nr. 7. 8. Imb. Br. (In Nr. 4 ist ♮ erst nachträglich über das *h* gesetzt.) Das Thema, hier vom Tenor gebracht, hat in dem Verlaufe der Fuge, bis auf die eine Abweichung in Takt 26, so entschieden den Mollcharakter gewahrt, dass über die Correctheit dieser Lesart kaum ein Zweifel obwalten kann, und es ist deshalb ein Vergessen der Erhöhung vor *h* nicht zu vermuthen. Vielmehr möchte eher die Zufügung des ♯ in Nr. 1 und den meisten Handschriften für irrthümlich erachtet werden müssen. Die Härte der querständigen Stimmführung, wegen welcher Fuga XIV. 36. und Fuga XXII. 59. zu vergleichen ist, wird durch das Zusammentreffen des durchgehenden *his* des Basses gegen das liegende *h* der Oberstimme gleich im nächsten Takte übrigens bei Weitem übertroffen.

Takt 33.



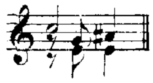
Nr. 9. 11. S. (In Nr. 8 durch fremde Hand so geändert.)

Takt 37.



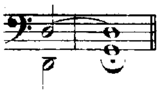
N. Cz.

Takt 39.



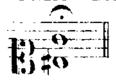
P. Cz.

Takt 40–41.



Nr. 10 (fremde Hand). N. P. Cz.

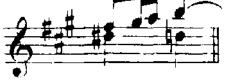
Takt 41.



Nr. 2–5. 9–11. N. S. Ohne Erhöhung Nr. 1. 6–8. 12. (In Nr. 1 ist ♮ etwas undeutlich und deshalb von Nr. 2–5 falsch gelesen.)

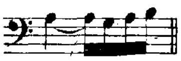
# PRAELUDIUM XIX.

Takt 4.



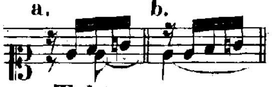
P. Cz.

Takt 8.



P. Cz.

Takt 9.

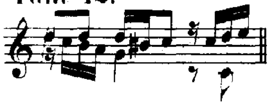


a. Nr. 11. S. N.
b. Nr. 9.

Takt 10.

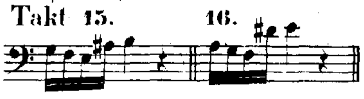
Nr. 9. 11. S.

Takt 12.



P. Cz.

Takt 15. 16.

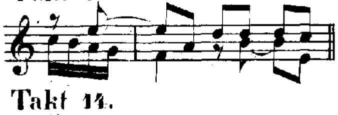


P. Cz.

Takt 15 und 16.

Nr. 10. Nachträglich ist das erste *cis* in ♮ verändert.

Takt 16 und 17.



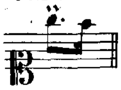
N.; P. und Cz. haben nur die Bindung *h–h*.
In Nr. 9 sind die Bogen offenbar fremd.

Takt 18.

P. Cz.

### Verzierungen.

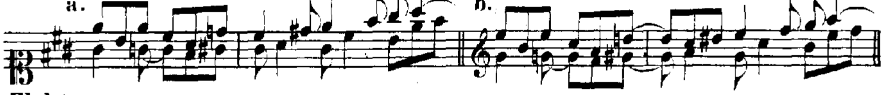
Takt 14.



Nr. 7 (fremde Hand).

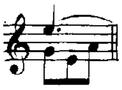
# FUGA XIX.

Takt 4 und 5.



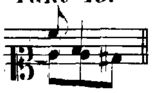
a. Nr. 13.
b. P.

Takt 6.



P. Cz.

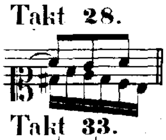
Takt 19.



Nr. 13. P. Cz.

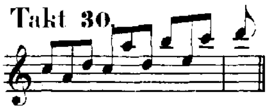
Takt 25.
Die ursprüngliche Oberstimme, welche hier unter der zweiten Stimme mit dem Thema einsetzt, muss in Takt 27 den Sechzehntel-Gang bis zum vierten Achtel fortsetzen, um wieder an ihre Stelle zu gelangen.

Takt 28.



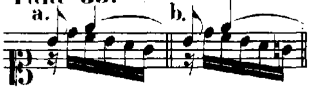
Nr. 13. P. Cz.

Takt 30.



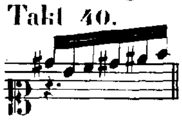
So hätte wohl die Oberstimme, in genauer Nachahmung des vorangehenden Bassganges, ohne die Schranken der damaligen Claviaturausgesehen. Erst im zweiten Theile wird über $\bar{\bar{c}}$ hinausgegangen.

Takt 33.



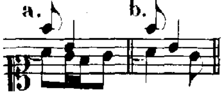
a. Nr. 13. P.
b. Nr. 12.

Takt 40.



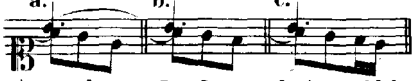
Nr. 7. 8.

Takt 48.



a. Nr. 4.
b. Nr. 9. 11. S.

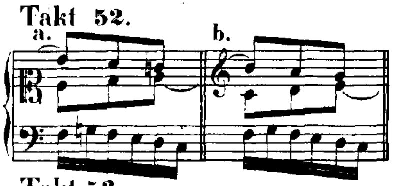
Takt 51.



a. Nr. 1–3. 6. 10. 13. P. Cz.
b. Nr. 5. 7–9. 11. 12. N. S. Kr.
c. Nr. 4.

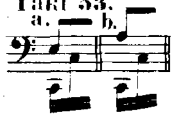
Anmerkung. Die Lesart b. ist wohl bei Weitem die vorzüglichste. Durch die Wahl des *fis* statt des matten *e*, das überdies octavenmässig gegen den Bass klingt, wird das folgende Fis moll viel natürlicher herbeigeführt.

Takt 52.



a. Nr. 11. S. Cz. b. N. – Vergl. Fuga VIII. 30; Fuga XII. 32; Fuga XIV. 36.

Takt 53.

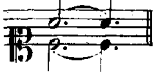


a. Nr. 2. 7. 8. S. Kr. (In Nr. 7 ist das ursprüngliche *gis*, wohl von Bach selber, radirt und so verändert; Nr. 2 hat gleichfalls durch eine Rasur das *gis* entfernt.)
b. Nr. 5. 12.

Takt 53.

Nr. 7. 8. Kr.

Takt 54.

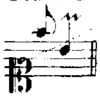


Nr. 11. N. (Vergl. Fuga XI. 72.)

### Verzierungen.

Takt 8.
Sowohl in Nr. 1, wie auch in Nr. 7 ist das Trillerzeichen von fremder Hand zugefügt. Die anderen Handschriften haben fast alle den Triller, der sich auch wohl von selbst versteht.

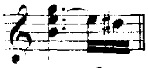
Takt 48.



Nr. 7 (fremde Hand).

# PRAELUDIUM XX.

Takt 5.

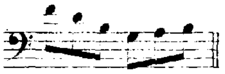

S. P. Cz.

Anmerkung. Der Grund, warum in allen Handschriften diese Bindung fehlt, liegt ganz einfach darin, dass die Sechzehntel-figur vom *h* und nicht vom *c* herkommt.

Takt 5–6.

a. Nr. 6. 9. 11. S.
b. P. Cz.

Takt 12.


P. Cz.

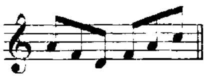
Takt 13.

Nr. 11. S. Cz.

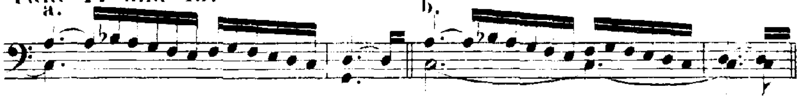
Takt 13.

P. Cz.

Takt 14.


S.

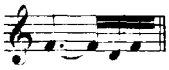
Takt 14 und 15.


a. P.
b. Cz.

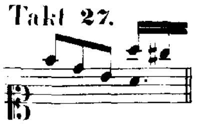
Takt 17. 19.

Nr. 9. 11. S. N.

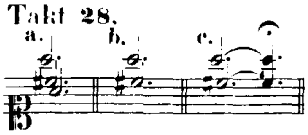
Takt 20.


S. N.

Takt 27.


Nr. 7. 8.

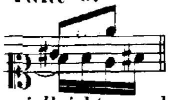
Takt 28.


a. Nr. 4.
b. Nr. 6. P. Cz.
c. Nr. 11. N. (Vergl. Fuga XIX. 54.)

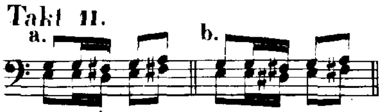
# FUGA XX.

(In Nr. 7 beginnt mit Takt 69 eine andere Hand.)

Takt 9.

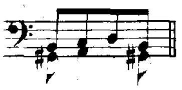

Nr. 11. S. P. Cz. Die Erhöhung des zweiten Sechzehntels in den meisten Handschriften und in unserm Texte ist ziemlich auffallend, zumal wenn man den Bassgang in Takt 65 damit vergleicht. Dieselbe erklärt sich vielleicht aus dem engen Zusammentreffen mit dem *gis* der Oberstimme, welches die diatonische Folge: *gis fis e* gleichsam als einer Stimme angehörig erscheinen liess.

Takt 11.

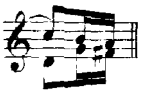

a. Nr. 1–3. 5. 7.
b. Nr. 4. 6. 8–12. Alle Drucke.

Ob an der mit + bezeichneten Stelle das ♯ vor *d* nur vergessen, oder absichtlich nicht gesetzt worden ist, um die Modulation nach G dur hinüberspielen zu lassen, möchte fraglich sein.

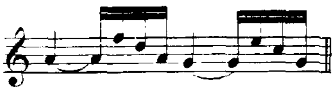
Takt 26.


Nr. 7. In Nr. 8 nachträglich geändert.

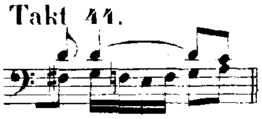
Takt 35.


N. Cz.

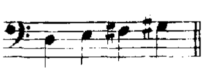
Takt 40.


P. Cz.

Takt 44.


P.

Takt 56.

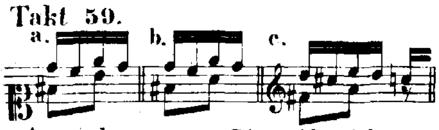

P. Cz.

Takt 59.

Nr. 6. N. Cz.

Takt 59.

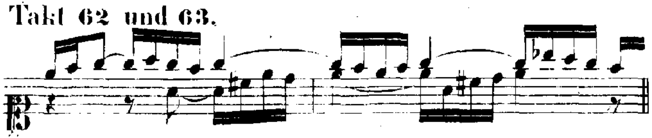
a. b. c.



a. Nr. 1–10. 12. N. H.
b. Nr. 11. S. P. (In Nr. 8 von fremder Hand so geändert.)
c. Cz.

**Anmerkung zu a.** Diese Abweichung von dem Terzenschritte des Thema, die als authentisch und absichtlich wohl genug beglaubigt ist, könnte in einer Engführung doppelt seltsam erscheinen. Beachtet man indessen, wie der Alt das von der Oberstimme intonirte Thema mit immer freieren Schritten beantwortet, so wird man nach dem verwegenen Eintritte des *fis*, anstatt des erwarteten *f* auch die fernere Steigerung zum *h* nicht mehr unmotivirt finden.

Takt 62 und 63.

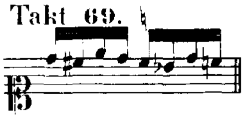


Nr. 7. Dass diese Lesart einer blossen Nachlässigkeit ihren Ursprung zu danken hat, ist offenbar. Nr. 8 hatte dieselbe Gestalt, die aber nachträglich verbessert ist.

Takt 66.

Nr. 11. S. (Von fremder Hand ist in Nr. 11 nachträglich das richtige ♯ zum letzten *f* zugefügt.)

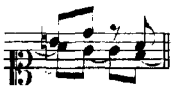
Takt 69.



Nr. 7. 8. N. Kr. (Das überflüssige ♮ vor dem letzten *c* in Nr. 7 erklärt sich aus der ursprünglichen Lesart.)

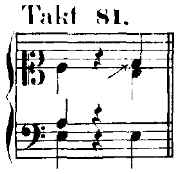
**Anmerkung.** Diese Lesart empfiehlt sich durch ihre Ungezwungenheit von selbst, auch gegen die gewichtige Autorität von Nr. 1, 10 und der übrigen Manuscripte.

Takt 69.



Nr. 6. 11. S. P.

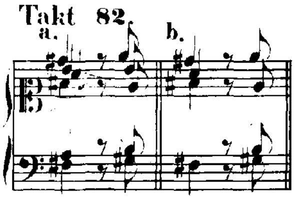
Takt 81.



Diese Gestalt von Nr. 10, wo das vor *d* stehende Zeichen einen Stimmenweiser vorstellt, bestätigt unzweifelhaft die Kreuzung der Mittelstimmen, die in den meisten Handschriften ersichtlich ist. Nur Nr. 4. 7. 8. 11 haben die Kreuzung nicht.

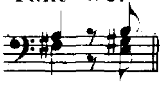
Takt 82.

a. b.



*Durch die beigefügten Striche in Nr. 10 scheint der Verbleib der 4 ursprünglichen Stimmen so, wie unter* b. *zu sehen, angezeigt zu sein.*

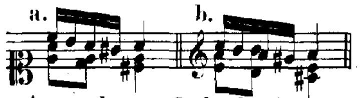
Takt 82.



N.

Takt 83.

a. b.



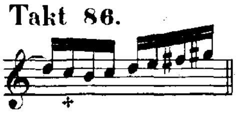
a. Nr. 11. P. Cz.
b. S.

**Anmerkung.** *In beiden Lesarten ist die Kreuzung der Mittelstimmen nicht beachtet.*

Takt 84.

Cz.

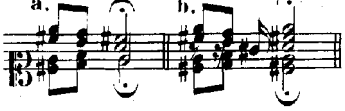
Takt 86.



S. und andere Drucke lesen das mit + bezeichnete *c* irrthümlich als *cis*.

Takt 87.

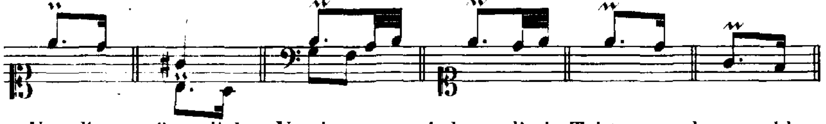
a. b.



a. Nr. 10. b. Nr. 11. S.

## Verzierungen.

Takt 21. 27. 52. 56. 64. 73.



Nr. 7 (fremde Hand).

Von diesen sämmtlichen Verzierungen sind nur die in Takt 52 und 56 wohl am Platze. Dieselben finden sich auch in Nr. 3 *und 4, und sind in den Autographen sicher nur vergessen worden.*

# PRAELUDIUM XXI.

Takt 8.

Nr. 13. P. Cz.

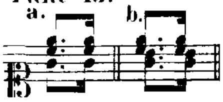
Takt 11.

Nr. 11. S. Nr. 10 hat über Takt 11 die Bezeichnung: *adagio*. Dieselbe würde sich im weiteren Verlaufe auf diejenigen Stellen beziehen, wo die Zweiunddreissigstel-Bewegung unterbrochen wird.

Takt 12.

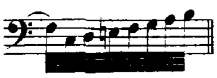
a. Nr. 8 (♮ vor *a* von fremder Hand). Br. 1.
b. N. P. Cz.
c. Nr. 13.

Takt 13.



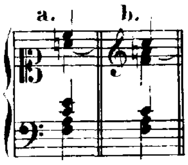
a. Nr. 5. 13.
b. Nr. 9. S. P. Cz.

Takt 13.



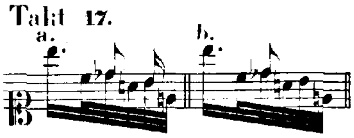
Nr. 13.

Takt 16.



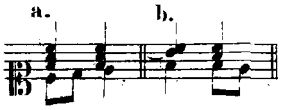
a. Nr. 10.
b. N.

Takt 17.



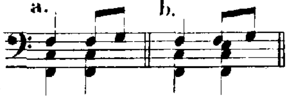
a. Nr. 13. P. Cz.
b. Nr. 6. S. N.

Takt 17.



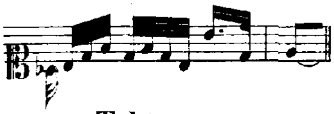
a. Nr. 2. 3. 5. 7–9. 11. S.
b. Nr. 13. P. (à 3.)

Takt 17.



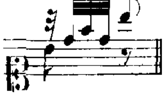
a. Nr. 13. P.
b. Cz.

Takt 18.



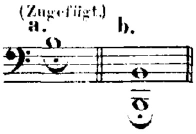
Nr. 13. P.

Takt 20.



Ohne 𝄐 auf der Schlussnote: Nr. 7.

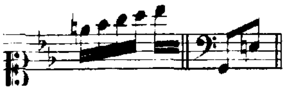
Takt 21.




a. Nr. 5. 8 (fremde Hand). 11. S.
b. Cz.

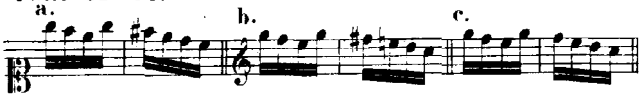
# FUGA XXI.

Takt 19.



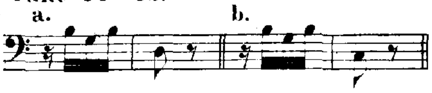
Nr. 13. P.

Takt 21–22.



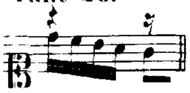
a. Nr. 13. P.
b. Cz.
c. Br. 3.

Takt 22–23.



a. S. In Nr. 11 ist nach einer Rasur die correcte Form hergestellt.
b. Nr. 9.

Takt 26.



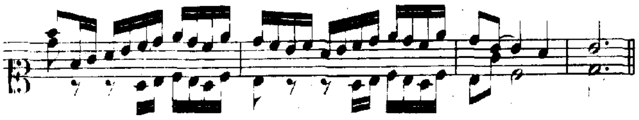
Nr. 9. 11. S. P. Cz. In Nr. 11 ist (von fremder Hand?) das ♭ zum *a* zugefügt.

Takt 35.

Br. 1 und 2.

Anmerkung. Trotz der Uebereinstimmung aller Handschriften möchte die autographe Lesart schwer zu rechtfertigen sein.

Takt 45–48.



Nr. 13. P.

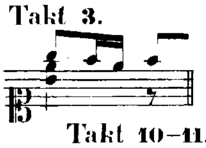
Ohne 𝄐 auf der Schlussnote: Nr. 4.

# PRAELUDIUM XXII.

Takt 1.

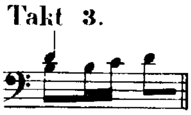
P. Cz.

Takt 3.



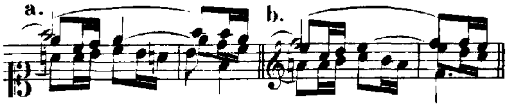
Nr. 11.

Takt 3.



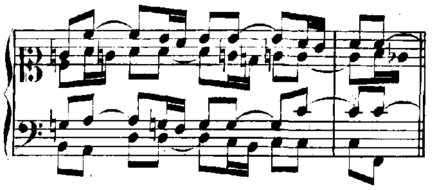
N.

Takt 6–7.



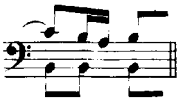
a. Nr. 10.
b. P. Cz.

Takt 10–11.



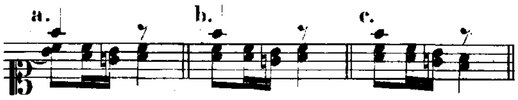
Nr. 12. P. Cz.

Takt 11.



Nr. 7–11. S. P. Cz.

Takt 13.



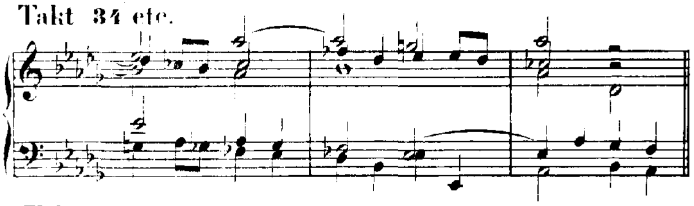
a. Nr. 12. P. Cz.
b. Nr. 5. 9. Schl.
c. Nr. 11. S.

# FUGA XXII.

Takt 29 und 30.

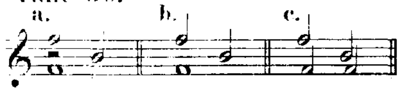
Die Kreuzung der beiden Mittelstimmen ist, ausser in Nr. 11, in allen Handschriften angedeutet, von den Drucken nur bei Nägeli. Der Sprung der Septime *es* in das *b* wird durch die enge Lage zwar gemildert, bleibt aber immer auffällig genug.

Takt 34 etc.



P. — Auf diese Weise sind die 4 Takte 34–37 in drei zusammengezogen.
Cz. entlehnt hiervon die Gestalt von Takt 37.

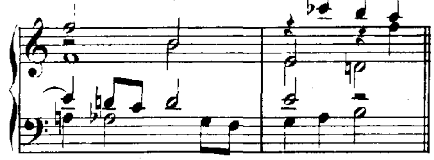
Takt 50.



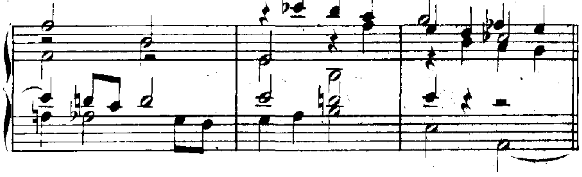
a. S.
b. N.
c. P. Cz. } Ohne Engführung.

Anmerkung. Die Gestalt dieses und des folgenden Taktes, wie sie in allen Handschriften und auch in unserm Texte sich darstellt, leidet an Unbestimmtheit in Betreff der Stimmenführung. Soll dieselbe ungezwungen und mit Berücksichtigung der Engführung sich ergeben, so möchte nur zwischen folgenden Interpretationen zu wählen sein:

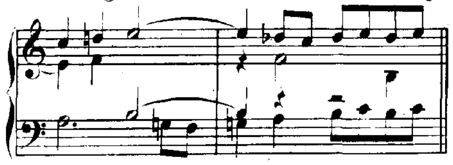
Entweder:



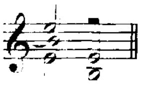
Oder:



Will man aber die autographe Strichweise genau beachten, so wäre schon auf Takt 29 zurückzugehen, von wo aus die beiden Mittelstimmen, nachdem die tiefere über die höhere fortgeschritten ist, in dieser gekreuzten Lage bis zu Takt 37 verharren müssten. Das hier beginnende Trio würde nun nicht von den drei neben einander liegenden tieferen Stimmen, sondern von der zweiten, vierten und fünften bis zu Takt 46 fortgeführt, während die bis dahin pausirende dritte Stimme in diesem Takte die vierte ablöste und das Thema ergriffe:

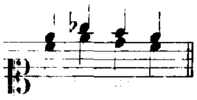


Takt 55.



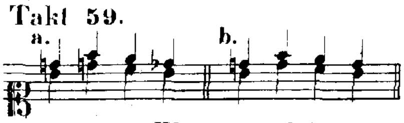
N. P. Cz. Die Bindung ist bei dem zweistimmigen Eintritt des Thema ungehörig.

Takt 58.



Nr. 1 (ursprüngliche Lesart). 6–11. Die meisten Drucke.

Takt 59.

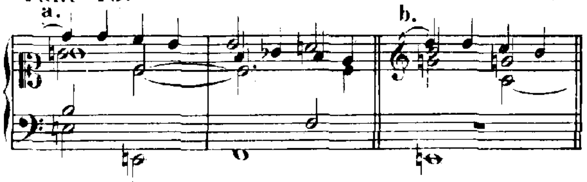


a. Nr. 2–7. 9. 10. 12. Die meisten Drucke.
b. Nr. 8. 11. Wohl wie a. gemeint.

Anmerkung. Wiewohl auch in Nr. 1, der einzigen Handschrift, auf welche sich die Lesart unseres Textes berufen könnte, die Gestalt des ♭ vor dem *d* der Mittelstimme ziemlich problematisch ist und nach den blossen Schriftzügen sich ebenso gut als ein missrathenes ♮ deuten liesse, so sind doch die inneren Gründe gewichtig genug, um die Möglichkeit, *des* zu lesen, an dieser Stelle bis zur höchsten Wahrscheinlichkeit zu steigern. Denn die Mittelstimme würde völlig das tonische Gepräge des von Takt 56–63 herrschenden B moll verwischen, wenn sie das beiläufige *d* der Oberstimme ihrerseits zu einem wesentlichen machte, da sie nicht mehr im Stande wäre, so wie die Oberstimme, wieder in die verlassene Tonalität einzulenken.

Ausser dem zu Fuga XIV. 36 und Fuga XVIII. 32 Bemerkten möchte noch Theil II: Fuga V. 23; Fuga VIII. 19 und 29; Fuga XIV. 10 zu vergleichen sein.

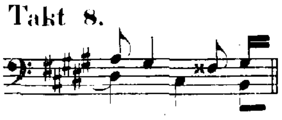
Takt 73.



a. Nr. 11. S.
b. P.

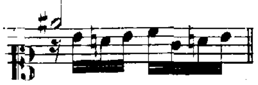
## PRAELUDIUM XXIII.

Takt 8.



Nr. 12. S. Nr. 11 ursprünglich ebenso, dann nach Rasur verbessert.

Takt 11.



Nr. 7 (fremde Hand nach Rasur). 12. P. Cz.

Anmerkung. Auf den ersten Blick möchte diese Lesart für die berechtigte gehalten werden, da auch der folgende Takt dafür zu sprechen scheint. Was aber den Componisten veranlasste, die genaue und etwas wohlfeile Sequenz hier aufzugeben, und lieber die kleine None *d* anklingen zu lassen, war wohl die Rücksicht auf den gleich folgenden Eintritt der Oberstimme mit *cis*, der nun um vieles frischer erfolgt.

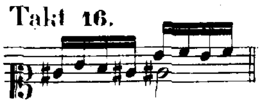
Takt 11 und 12.

P. Cz.

Takt 16.

P. Cz.

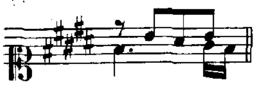
Takt 16.



Nr. 6. 7. 8 (dann Bogen von fremder Hand).

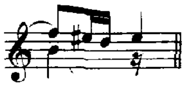
## FUGA XXIII.

Takt 5.



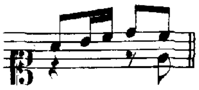
Nr. 9. 11. S.

Takt 8.



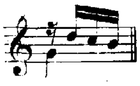
N.

Takt 12.



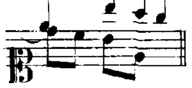
Nr. 6. 12. Cz.

Takt 13.



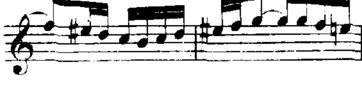
Br. 1 und 2.

Takt 18.



Nr. 11. S.

Takt 21 und 22.

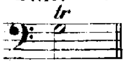


Takt 22.

P. Cz.

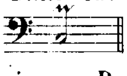
### Verzierungen.

Takt 8.



Nr. 4.

Takt 23.

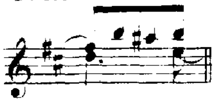


Nr. 7 (fremde Hand).

Nr. 1. 7. 10 und andere haben ausser Takt 2 weiter keine Verzierung. Doch möchten wohl: Takt 4. 8. 13. 23. 32 die Triller auf der Penultima des Thema statthaft sein.

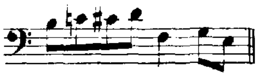
# PRAELUDIUM XXIV.

Takt 16.



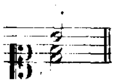
P. Cz.

Takt 45.



N.

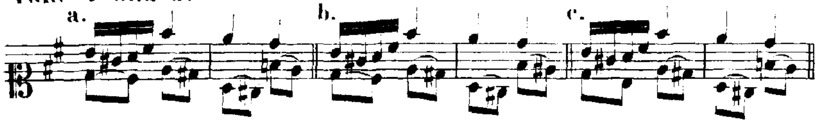
Takt 47.



Nr. 2. 3. P. Cz.

# FUGA XXIV.

Takt 4 und 5.

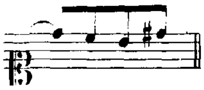


a. Nr. 1 (*ursprüngliche Lesart*). Sehl.
b. Nr. 10; in Takt 4 das ursprüngliche *h* radirt.
c. Nr. 6.

Takt 7.

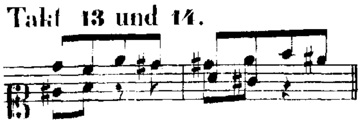
Nr. 10.

Takt 7.



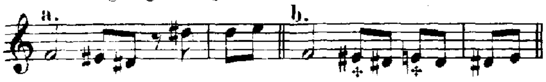
Nr. 7.

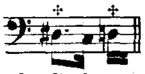
Takt 13 und 14.



Nr. 10; in Takt 13 an Stelle des *fis* eine Rasur.

Anmerkung zu Takt 13 des Textes. Die Hauptschwierigkeit dieser Stelle liegt offenbar in den harmonischen und melodischen Verhältnissen der zweiten Stimme, deren seltsam schielender Gang sich anders, als durch die Annahme einer Tonverschweigung (Ellipse) kaum genügend und ungezwungen aufklären lassen dürfte.



Zur tonischen Folgerichtigkeit fehlt dem Gange unter a. nichts, als die chromatische Fortschreitung des *eis* ins *e*, wie unter b. ersichtlich ist. Das zwischen diesen beiden Tönen befindliche *dis* erscheint hier, gerade so wie das *eis* zwischen *dis* und *d* in Takt 22:  als ein melodischer Hülfston, der erst durch die contrapunktische Bewegung der übrigen Stimmen harmonische Bedeutung bekommt. Durch das Hinzutreten des Thema in der Oberstimme würde aber im vierten Viertel des Takt 13 ein Unisono: *e dis* resultiren, weshalb das nun entbehrlich gewordene untere *e* elidirt ist. Dieses Verfahren, einen ursprünglich unisono gedachten Gang durch contrapunktische Kunst mehrstimmig zu machen, ebenso wie die Auslassung von Tönen, die in anderen Stimmen berührt werden, ist übrigens so entschieden Bachisch, dass es fast überflüssig erscheinen mag, auf solche Gänge wie zum Beispiel Fuga II. 17–19 noch besonders aufmerksam zu machen. Wenn dagegen Kirnberger, wie er noch weniger triftig schon bei Takt 4 thut, auch hier zwischen *d*/*eis* und *h*/*dis* die Auslassung eines ganzen (Fis moll) Accordes supponirt, so würde eine soweit ausgedehnte Annahme einestheils auch die gewaltsamsten Folgen rechtfertigen können, anderntheils für die Erklärung des melodischen Zusammenhangs an dieser Stelle ziemlich müssig sein.

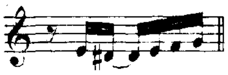
Takt 17.

S.

Takt 23.

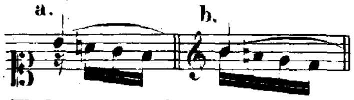
Nr. 2. 3. S. N.

Takt 30.



S. P. Cz.

Takt 32.



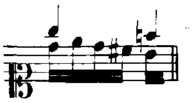
a. Sämmtliche Handschriften.
b. S. (Vergl. Takt 46.)

Takt 36 und 63.

Wegen der Umwandlung dieser eigentlichen Gestalt vergl. Fuga XIX. 30.

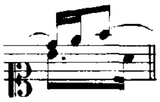
Takt 47–48. Den Stimmweiser zwischen dem tiefen *cis* und dem hohen *g* der dritten Stimme haben: Nr. 1. 7. 10.

Takt 48.



Nr. 10.

Takt 67.

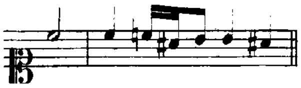


Nr. 10.

Takt 71.

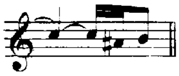
Cz.

Takt 74 und 75.



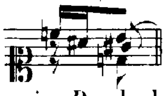
Nr. 7. Dass der Bogen zwischen *cis–cis* vergessen worden, ist wahrscheinlich; weniger, dass dies auch bei *h–h* der Fall sei, wo Nr. 5 ebenfalls keine Bindung hat.

Takt 75.



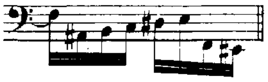
Br. 1–3.

Takt 75.



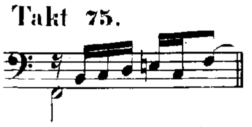
Ausdrücklich ♮ vor *d*: Nr. 9. 10. 12. Die Autographen und übrigen Handschriften haben das ♮ vor *d* nicht gesetzt, weil bei der Kreuzung der Stimmen und nach der Pause das vorangehende ♯ überdies keine Geltung hatte. Einige Drucke lesen aber dennoch irriger Weise *dis* und ohne Stimmenkreuzung.

Takt 75.



LA. Hier ist allerdings das ♯ vor *e* höchst wahrscheinlich nur aus Versehen fortgeblieben. Es muss aber bei dieser harmonisch merkwürdigen Stelle erwähnt werden, dass auch in Nr. 1 dieses ♯ ausgestrichen ist. Ob von Bach's Hand, ist natürlich nicht zu bestimmen, ob aber nicht dennoch in Bach'schem Sinne, möchte wenigstens einer Erörterung werth sein.

Takt 75.



N. Die einseitige Zufügung des ♮ vor *e* lässt das vorhergehende *d* irrthümlich als *dis* lesen.

## Verzierungen.

Die Autographen und meisten Handschriften haben ausser Takt 3 keinen Triller. Wenngleich Ph. E. Bach und andere ältere Schriftsteller die Regel einschärfen, dass Verzierungen genau in die nachahmenden Stimmen zu übertragen seien, so kann dieselbe doch nicht ohne bedeutende Einschränkungen zugegeben werden. Wo die Verzierungen charakteristisch für das Thema sind, besonders bei Stücken von lebhafterem Rhythmus, wie Fuga VI. VII und Theil II. Fuga XIII, versteht sich die genaue Nachahmung wohl von selbst, nicht aber wo sie nur die Bewegung fortsetzen sollen, wie hier und vielleicht auch in Fuga XIV und Fuga XXIII. Wenn in diesem Stücke die zweite Stimme bis zu der bezüglichen Stelle in Takt 6 gelangt ist, macht die Bewegung des Gefährten den Triller weniger wünschenswerth, zumal da die harmonischen Beziehungen ziemlich hart und eckig würden (vergl. Fuga V. 20). Wenn in Fuga XIV und XXIII der Triller eine häufigere Anwendung finden kann, so liegt dies eben in den günstigern harmonischen Bedingungen des Gefährten. Ueberdies würde im weiteren Verlaufe aller dieser Stücke sich oft genug die absolute Unausführbarkeit des Trillers ergeben.

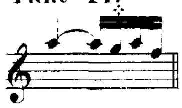
Wie sehr aber die Stimmung und der Gang des Thema entscheidend ist für die Anwendung oder die Fortlassung des Trillers, kann man an Fuga XII sehen, wo das Thema bei seinen wehevollen und langsamen Schritten denselben ganz verschmäht. Nachdem aber im Gefährten sich eine contrastirende, lebhaftere Bewegung geltend gemacht hat, erscheint auch in demselben zum Schlusse in Takt 6 ein Triller. Freilich haben hier wie in vielen andern Stücken unberufene Hände (die Ohren und die Empfindung haben wohl keinen Theil daran gehabt) höchst unpassend überall ihre Triller-Mätzchen eingeschmuggelt, und es ist nur zu verwundern, dass wenigstens ein Thema, wie das zu Fuga IV, davon verschont geblieben ist.

# ZWEITER THEIL.

## PRAELUDIUM I.

(Nach Nr. 4.)

Takt 14.

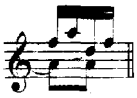


Wiewohl in keiner Handschrift das mit + bezeichnete *g* erhöht ist, lesen die meisten Drucke dasselbe nach ihrer Orthographie irrthümlich als *gis*.

Takt 16.

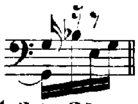
Nr. 12. N.

Takt 16.



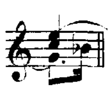
Cz.

Takt 22.



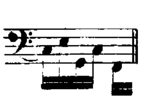
N. Das querständige *b* gegen das liegende *h* der Oberstimme findet eine Parallele in Takt 33.

Takt 30.



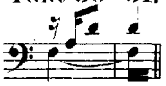
N.

Takt 30.



Schl.

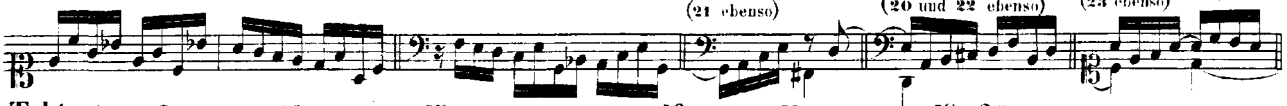
Takt 30–31.



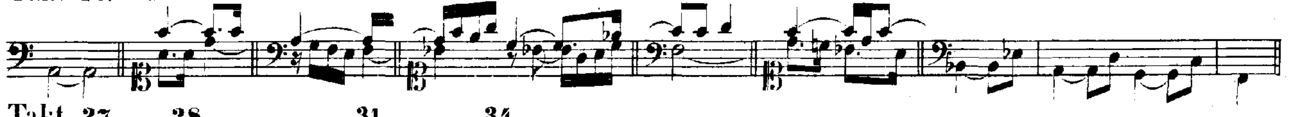
Nr. 2. 8. 12 und die meisten Drucke ohne Bindung *d–d*.

### Abweichende Gestalt. (Nr. 2. 3. 9. 16. 18.)

Takt 1 und 2. 3. 6. (21 ebenso) 8. (20 und 22 ebenso) 9. (23 ebenso)



Takt 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18–20.

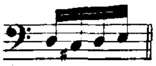


Takt 27. 28. 31. 34.

## FUGA I.

(Nach Nr. 4.)

Takt 15.

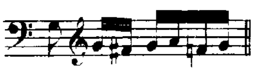


Nr. 4. Das ♯ scheint erst nachträglich zugefügt, und es hat vielleicht in genauer Uebereinstimmung mit Takt 17 ursprünglich *e* geheissen.

Takt 17.

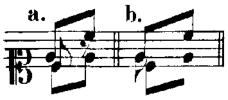
N.

Takt 22.



Cz.

Takt 81.



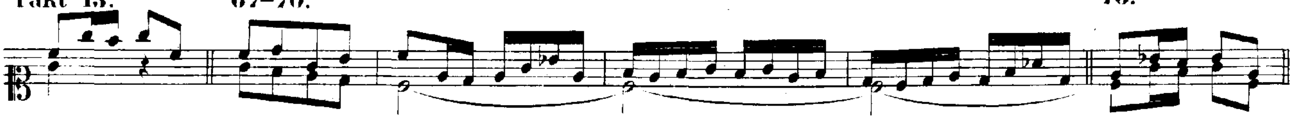

a. Nr. 4.
b. Nr. 2. 3. Imb.

### Verzierungen.

Abgesehen von der gewöhnlichen Confusion vieler Handschriften und Drucke im Gebrauch des Zeichens für den Mordent und den Triller, liesse sich allerdings der Mordent überall anbringen, wo das Thema eintritt. Doch scheint diese Verzierung ihrem Zwecke, die betreffende Note scharf zu accentuiren, besser zu entsprechen, wenn sie nicht allzuverschwenderisch gebraucht wird. Deshalb möchte sie, ausser den bemerkten Takten, höchstens noch an entscheidender Stelle anzuwenden sein, zum Beispiel Takt 40, wo wieder nach der Tonica zurückgekehrt wird. Vergl. deshalb: Fuga XII.

### Abweichende Gestalt. (Nr. 2. 3. 9. 16. 18.)

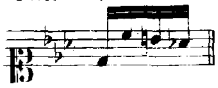
Takt 13. 67–70. 76.



# PRAELUDIUM II.

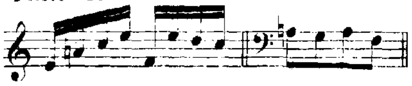
(Nach Nr. 4.)

Takt 3.



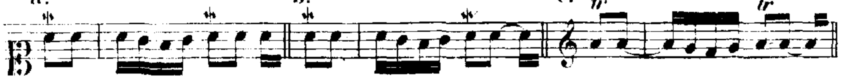
Nr. 9 (♭ fremde Hand). S!

Takt 4.



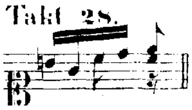
P.

Takt 7 und 8.



a. Die meisten Handschriften und Drucke.
b. Nr. 2 (⌢ fremde Hand?). 3.
c. Br. 2. 3.

Takt 28.



Nr. 4. 9. 11. Die Bindung ist offenbar nur vergessen, da sämmtliche übrige Handschriften sie haben.

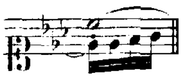
# FUGA II.

(Nach Nr. 4.)

In Betreff der Stimmführung dürfte die Bemerkung nicht überflüssig sein, dass die Takt 6 schliessende dritte Stimme bis zu Takt 15 pausirt, während die tiefste Stimme von Takt 7 für sie eintritt. Nachdem diese letztere in Takt 14 geschlossen hat, pausirt sie ihrerseits, bis sie in Takt 19 wieder mit der Vergrösserung einsetzt.

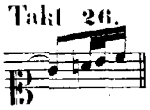
Takt 18. Sämmtliche Handschriften haben die Lesart unseres Textes, von Drucken: S. N. *Die vortreffliche Lesart der beigefügten Variante findet sich in:* P. Cz. Wo sie herstammt, liess sich nicht ermitteln.

Takt 21.



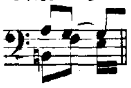
Nr. 12. P. Cz.

Takt 26.



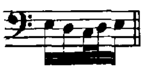
Nr. 2. 3. 9. 11. 16. Vergl. wegen des Schleifers: Fuga XVI. 83; Prael. XXIII. 26.

Takt 26.



Nr. 11. S?

Takt 26.



Nr. 9.

Takt 28.

Die meisten Handschriften und Drucke haben den Moll-Schluss.

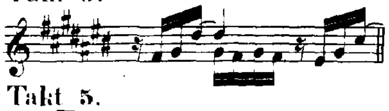
## Verzierungen.

Ausser dem Trillerzeichen in Takt 2 (ganz kurzer Triller) findet sich in einigen Handschriften dasselbe auch in Takt 4 wiederholt.

# PRAELUDIUM III.

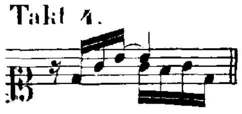
(Text nach Nr. 14. Ebenso: Nr. 2. 3. 8. 9. 15. 18. S! N. Variante nach Nr. 4. Ebenso Nr. 11. S? *F. Cz. Br.*)

Takt 3.



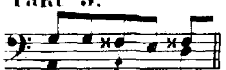
Cz.

Takt 4.



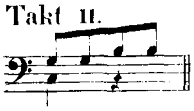
Nr. 4. × vor *f* wohl nur vergessen.

Takt 5.



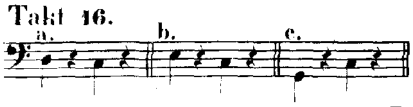
Nr. 11, nach Rasur. S? (Takt 19 nachgebildet.)

Takt 11.



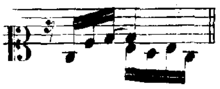
N.

Takt 16.



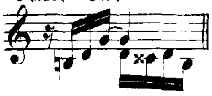
a. Nr. 14. P.
b. *Die meisten Handschriften und Drucke.* } Vergleiche weiter unten die alte Gestalt.
c. Br. 2. 3.

Takt 18.



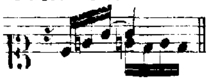
Nr. 8.

Takt 23.



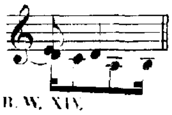
Br. 2. 3. Die Erhöhung des *cis* findet sich *in keiner Handschrift.*

Takt 24.



Nr. 4. 11. S?
Das letzte *dis* ist wohl irrthümlich.

Takt 49.



S! und andre mehr. Wie aus der Uebereinanderstellung der Noten ersichtlich, beruht diese Lesart auf einem Versehen.

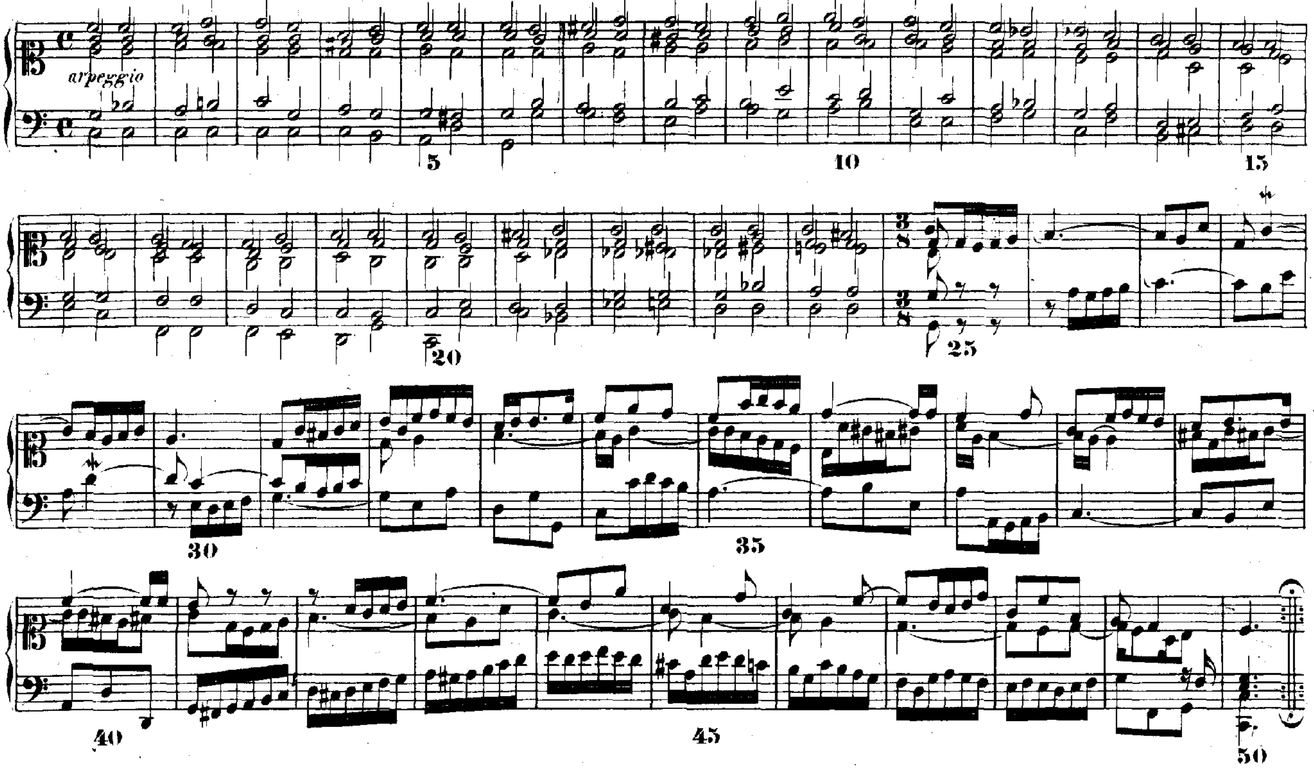
## Verzierungen etc.

Die Vorschläge des Allegro sind in Nr. 4 nach alter Weise durch Häkchen angedeutet, ebenso im Autographen Nr. 14, nur dass nachträglich noch Achtelvorschläge zugefügt worden sind. Nr. 2. 3 haben ebenfalls Achtelvorschläge, die in einigen Handschriften auch ganz fehlen. Den Vorschlag in Takt 30 haben nur Nr. 2. 3. 9 und 14. Was die Dauer dieser Vorschläge betrifft, so sind sie wahrscheinlich als Achtel, vielleicht als Sechzehntel, gewiss aber nicht kürzer auszuführen. Vergl. Prael. IV.

Ohne 𝄐 auf dem Schlusston: Nr. 2–4.

### Aeltere Gestalt. Nr. 17.

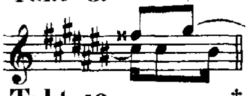
Prael. von J. S. Bach.




# FUGA III.

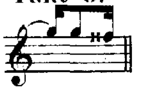
(Text nach Nr. 14. Ebenso: 2. 3. 8. 9. 15. 18. S[1] N. Cz. Variante nach Nr. 4. Ebenso: 11. S[2] P. Kr.)

Takt 6.



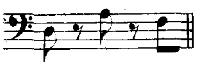
N. Cz.

Takt 6.



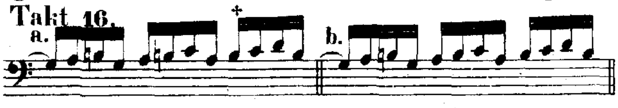
S[1] P.

Takt 9.



S[1] N. P. Cz.

Takt 16.

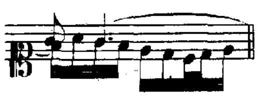



a. Nr. 2. 3. 9. 15 lesen erst die mit + bezeichnete Note als *his*. Nr. 8 ebenso, doch hat fremde Hand das ♯ dazugefügt.
b. S[1] (Durchweg: *h*.)

Takt 23.

P. Cz.

Takt 26.

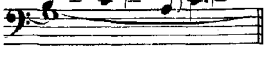


Nr. 4. (Vergl. Theil I. Fuga XV. 84.) In Nr. 14 ist *gis* irrthümlich nur ein Viertel, und es war vielleicht dieselbe Darstellung beabsichtigt.

Takt 28.

Nr. 4. 8. 9. 11. 12. P. Kr.

Takt 29.



Nr. 4. 11. 12. Kr.

Takt 32.

Nr. 11. S[2]

Takt 32.

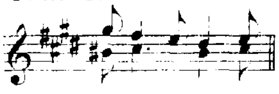
a. Nr. 4 (nur dreistimmig).
b. Nr. 15.

Ohne 𝄐 auf der Schlussnote: Nr. 2–4.

# PRAELUDIUM IV.

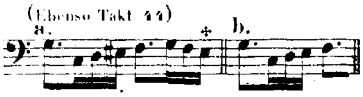
(Nach Nr. 14. Ebenso: Nr. 2. 3. 8. 9. 16. 18. S.¹ N. Variante nach Nr. 4. Meist ebenso: Nr. 11. S.² Kr.: P. und Cz. haben ein Amalgam aus beiden Lesarten.)

Takt 4.



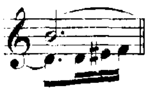
P. Cz. Wie Nr. 4, nur den Vorschlag ausgeschrieben.

Takt 6.
(Ebenso Takt 44)



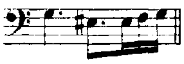
a. In den meisten Ausgaben wird das mit + bezeichnete *e* irrthümlich als *eis* gelesen.
b. P. (Takt 44 wie a.)

Takt 8.



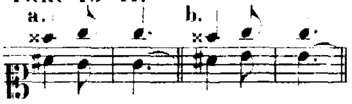
Br. 2.

Takt 8.



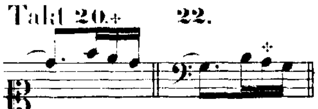
N. S.¹

Takt 16–17.



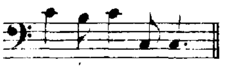
a. Nr. 4. 11. S.² P. Cz. Kr.
b. Nr. 2. 3. 9. 16. N.

Takt 20. 22.



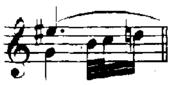
Nr. 4. Kr. Nr. 4 ist mit dieser querständigen, sicher nicht auf einem Versehen beruhenden Gestalt isolirt geblieben, da sich auch Nr. 11 veranlasst gesehen hat, nachträglich ein ♯ den bezeichneten Noten zuzufügen. Vergl. übrigens den sehr ähnlichen Gang in Takt 8, sowie Theil I. Fuga VIII. 30 etc. etc.

Takt 32.



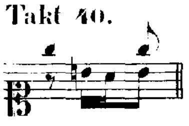
Nr. 4.

Takt 32.



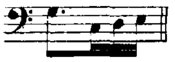
S.² (Siehe Fuga II. 26.)

Takt 40.



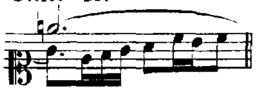
Nr. 8. S.¹ N.

Takt 44.



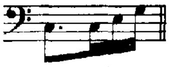
Nr. 4 (♯ vergessen).

Takt 47.



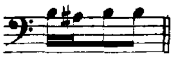
Nr. 4. 11 (♯ vor *h* von fremder Hand). S.²

Takt 52.



Nr. 4. 8 (undeutlich). 11. S.² N. Kr.

Takt 53.



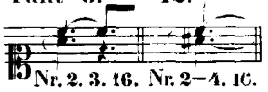
N.

## Verzierungen.

**A.** Vorschläge.

In Nr. 14, wie auch in Nr. 2–4 und 16, sind die meisten Vorschläge durch Häkchen angedeutet; nur zuweilen, immer aber bei springenden Vorschlägen, sind Achtelnötchen gesetzt worden. Nr. 8 und manche Drucke missdeuten die Häkchen gewöhnlich als Legato-Bogen. Kleinere Abweichungen von der Gestalt des Autographen und unseres Textes übergehend, wie zugefügte oder weggelassene Vorschläge, erwähnen wir nur diese:

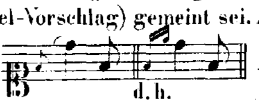
Takt 6. 12.



Nr. 2. 3. 16. Nr. 2–4. 16.

Der Vorschlag Takt 6 in der zweiten Stimme, statt in der obern, ist vortrefflich. Wegen Takt 12 ist zu bemerken, dass, wenn der Vorschlag nicht verschwindend kurz ausgeführt wird, unerträgliche Octaven gegen den Bassgang entstehen. Deswegen ist in Nr. 14, wo das Häkchen gestanden hat, dasselbe auch wohl radirt. Freilich ist dafür ein Mordent gesetzt, wodurch der Uebelstand zwar gemildert, aber nicht beseitigt wird, weshalb unser Text weder den Vorschlag, noch den Mordent aufgenommen hat.

In Takt 6, 38 und 44 findet sich bei den springenden Vorschlägen in einigen Handschriften eine Bezeichnungsweise, die fast annehmen lässt, dass hier ein sogenannter „Anschlag“ (Doppel-Vorschlag) gemeint sei. Am bestimmtesten zeigt sich dies in Takt 38, wo sowohl Nr. 2 und 3, wie auch Nr. 16 folgende Gestalt haben:

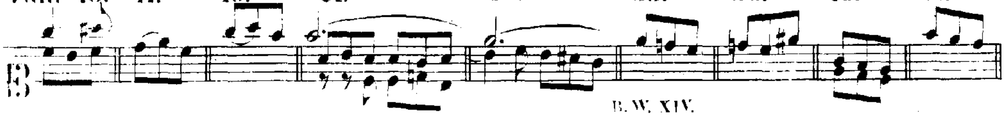


d. h.

Auch Nr. 4 hat hier und Takt 44 eine ähnliche Darstellung.

An manchen Stellen sind die Vorschläge als gewöhnliche Noten von allen Handschriften eingetheilt worden, wie: Takt 3. 24. 32. 42 *etc.* Nr. 4 und 11 haben, abweichend, solcher in den Text einverleibter Vorschläge noch folgende:

Takt 16. 17. 19. 21. 22. 33. 36. 49. 61.

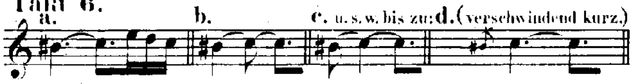


Vergl. Prael. VIII. 16. 36.

Hieraus aber eine allgemeine Regel für die Währung der Vorschläge in diesem Stück abzuleiten, wäre misslich, da eben ganz entgegengesetzte Ansichten sich darauf berufen könnten, namentlich wenn man die Darstellung in Takt 4 und 42 vergleicht. Dass diese Zweifelhaftigkeit aber immer geherrscht hat, seitdem überhaupt Vorschläge angedeutet werden, davon kann man sich aus den alten Drucken der Werke von Couperin, Rameau, Muffat etc. überzeugen, wo die denselben gewöhnlich vorgedruckte Erklärung der Manieren sehr selten eine buchstäbliche Erfüllung in den folgenden Stücken findet. Sie herrscht ebenso in den späteren Werken von Haydn, Gluck, Mozart, ja von Beethoven bis in die neueste Zeit hinein, und wird wahrscheinlich stets herrschen. Es sei denn, dass man sich allgemein zu der genauen Andeutungsweise Ph. E. Bachs bequemte, oder aber alle Vorschläge und die meisten Manieren in gewöhnlichen Noten ausschriebe, was indess in mancher Beziehung eher nachtheilig als förderlich sein würde. Denn der mit dem Geiste eines solchen Stückes Vertraute wird aus dem Ungefähr und der Unbestimmtheit der Andeutungen eher das Gefühl der Freiheit als des Zweifels schöpfen, und er wird dem Componisten Dank wissen, dass er, soweit es mit dem Organismus des Ganzen sich verträgt, der individuellen Auffassung und Empfindung kein starres Maass vorgeschrieben hat. Natürlich soll damit nicht der subjectiven Willkühr ein Freipass ertheilt werden, vielmehr muss die Interpretation sich immer innerhalb der Schranken halten, welche in den rhythmischen und harmonischen Bedingungen zu finden sind.

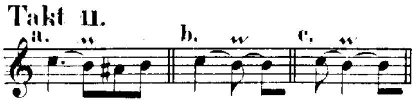
Wie nun durch harmonische und rhythmische Bedingungen, das heisst durch das Hinzutreten anderer Stimmen, das ursprüngliche Gesetz für die Dauer der Vorschläge modificirt wird, sei vergönnt an einigen Fällen zu zeigen.

Takt 6.



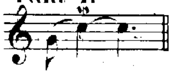

Die Gestalt unter a. würde der allgemeinen Regel am Meisten entsprechen, wenn keine besonderen Rücksichten zu nehmen wären. Da nun durch die Figuration des Basses aber eine Quintenparallele entstände, die um so empfindlicher wäre, als sie ganz unverdeckt einträte, so muss der Vorschlag verkürzt werden. Dem Geschmacke bliebe nun überlassen, zwischen b.–d. zu wählen, und die nähere Bestimmung würde sich erst aus später zu erwähnenden Gründen treffen lassen. In ähnlicher Weise würde für Takt 10. aus Rücksicht auf den Bass, der Vorschlag als Achtel zu lang sein.

Takt 11.




Wegen des Basses wäre weder die regelrechte Gestalt a., noch b., sondern nur c. anzuwenden. Durch einen noch kürzeren Vorschlag würde derselbe mit dem darauf folgenden (Prall-) Triller zusammenfliessen und undeutlich werden.

Takt 7.



Ohne die Verzierung auf *cis* müsste ein solcher Vorschlag, sowie die übrigen springenden Vorschläge in Takt 5. 38. 41, ziemlich kurz gemacht werden, weil überhaupt consonirende Vorschläge zu wenig harmonisches Interesse erwecken. Hier aber, wegen des Mordenten auf der folgenden Hauptnote, würde ein ganz kurzer Vorschlag aus den bei Takt 11 erwähnten Gründen unpassend sein.

Aus den angeführten Beispielen ist wohl einleuchtend genug, dass die Bewegung des Stückes ziemlich buntscheckig werden müsste, wollte man in jedem Falle aufs Gerathewohl eine beliebige Wahl unter den zulässigen Gestalten treffen, ohne einen auf die ganze Stimmung Bezug nehmenden und Einheit bezweckenden Grundsatz walten zu lassen. Die Stelle eines solchen dürfte für dieses Stück vielleicht folgende Meinung vertreten:

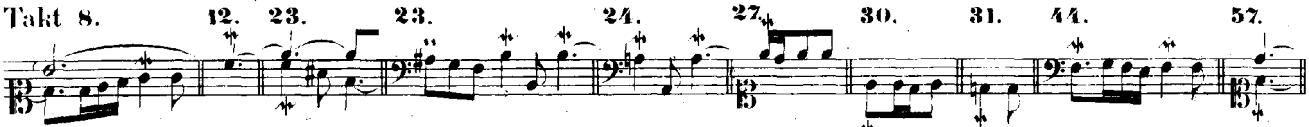
Da Vorschlägen von verschwindend kurzer Dauer eine gewisse prickelnde Schärfe eigen zu sein pflegt, so möchten sie aus diesem Praeludium ganz verbannt bleiben, höchstens sich auf die springenden Vorschläge beschränken. In den übrigen Fällen möchte die Geltung der meisten Vorschläge ein Sechzehntel betragen; wo aber die folgende (Haupt-) Note mit einem Mordent oder Pralltriller versehen ist, ein Achtel, wie in Takt 7 der Vorschlag zu *cis*, Takt 11 zu *h*, Takt 13 zu *c*. In Takt 4 und 42 wäre, wegen der sonst entstehenden rhythmischen Rückung, das *fis* vor dem *e* vielleicht gar als Viertel von guter Wirkung; ähnlich in Takt 5 und 43 das *dis* vor dem *e* als Achtel, wegen des gleichzeitigen Mordenten im Basse. Am besten wäre eine solche Häufung der Manieren vielleicht ganz zu umgehen, indem man die eine oder andere Verzierung ganz elidirte.

## B. Die übrigen Verzierungen.

In Nr. 14 ist nicht mehr zu bestimmen, welche Triller und Mordenten ursprünglich und welche nachträglich zugefügt sind. Bei gewissen gehäuften Verzierungen ist es wahrscheinlich, dass sie zu verschiedenen Zeiten gesetzt worden sind, und dass keineswegs an eine gleichzeitige Ausführung dabei gedacht wurde, sondern dass eben jetzt die, ein ander Mal jene Ausführung gelten sollte. Dasselbe sieht man in noch gesteigerter Weise in dem Autographen der Inventionen auf der Königl. Bibliothek, wo die verschiedenartigsten Zeichen mit wahrer Verschwendung oft einer Note aufgebürdet sind. Es mögen auch manche der verschiedenen Inhaber der betreffenden Handschriften oft ihre besondern Intentionen darin bemerkt haben, ohne die ursprünglichen Zeichen zu verlöschen. Mindestens scheint die kleine, krickliche Schrift in Nr. 14 schwer mit der sonst so energischen und charakteristischen Hand Bachs in Uebereinstimmung zu setzen zu sein.

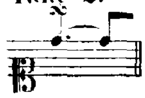
Die Vergleichung mit Nr. 2 und 3, besonders aber mit Nr. 4 hat bei der Redaction unseres Textes in dieser Beziehung gute Dienste geleistet, da diese Handschriften von fremden Zusätzen frei geblieben sind, und von denen sich Nr. 4 überhaupt durch einen mässigeren Gebrauch empfiehlt. Die Abweichungen von unserm Texte sind folgende:

Takt 8. 12. 23. 23. 24. 27. 30. 31. 44. 57.



Nr. 14. – – – – Nr. 14. 2. 3. – – – – – – – – – – – Nr. 14. 4. – – – Nr. 14. 2. 3. – – – – Nr. 14.

Empfehlenswerth scheint diese Manier: Takt 2.

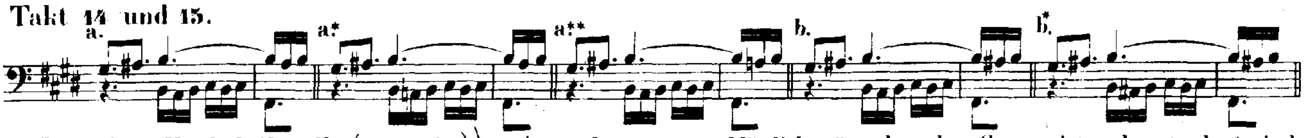


Nr. 4.

# FUGA IV.

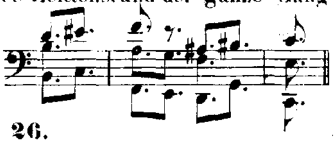
(Nach Nr. 14.)

Takt 14 und 15.

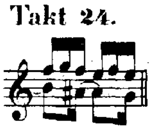



a. Die meisten Handschriften. Kr. (*a* gemeint.)
a.* Nr. 11. (♮ fremde Hand.)
a.** Nr. 8. (♮ fremde Hand.)
b. S. N. P. Cz. (*ais* gemeint.)
b.* Br. 1–3.

**Anmerkung zu a.** Möglich wäre, dass dem Componisten das *ais* als tonisch vorgeschwebt habe, und dass mithin die fehlenden Erhöhungen nur vergessen seien. Da aber in Takt 15 gleich darauf alle Handschriften dem *ais* der Oberstimme sein gehöriges ♯ zugefügt haben, so möchte dieser Annahme wohl ihr Halt entzogen sein. Mit Bezugnahme auf Takt 42 und namentlich auf Theil I. Prael. IX. 8 und 9, erscheint aber Fis moll für die gleich wiederkehrende Tonica wohl organischer, als das zufällige Fis dur. Das nun querständig auftretende *ais* der Oberstimme ist weiter nichts, als eine melodische Vermittelung des Leittons, und der ganze Gang würde, auf seine schlichteste Gestalt zurückgeführt, wohl nichts Auffälliges und Herbes haben:

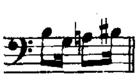


Takt 24.



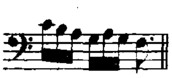
S.[1]

Takt 25.



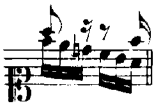
S.[2]

Takt 26.



Nr. 4. 11. 12.
Die meisten Drucke.

Takt 26.

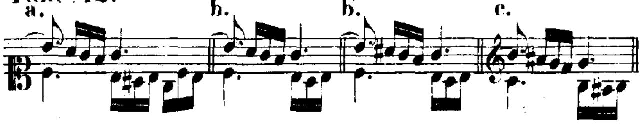


Nr. 4. Vergl. Fuga VI. 13.

Takt 32–33.

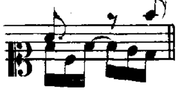
N. Cz.

Takt 42.




a. Nr. 14. Ebenso: Nr. 4. 11. 12 (♮ ausdrücklich vor *a*). Kr.
b. Nr. 2. 3. 9. 16. 18. Die meisten Drucke.
b.* Nr. 8 (♯ fremde Hand).
c. Br. 2. 3.

Takt 45.

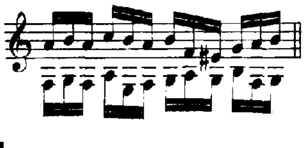


Nr. 4. 9. 11. 12. (♮ vor *d* vergessen.)

Takt 54.

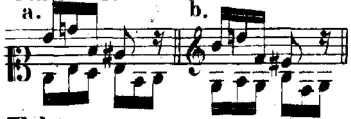
Nr. 9.

Takt 54.



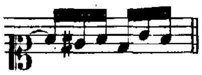
Cz.

Takt 54.



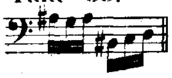

a. Nr. 4. 11. 12. P. Kr.
b. S.[2]

Takt 62.



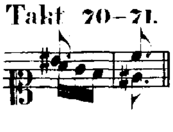
Nr. 8.

Takt 69.



Nr. 8 (♯ fremde Hand). 12. 16. In den übrigen Handschriften ist *a* gemeint, da nirgends ein ♯ gesetzt ist; in mehreren Drucken dagegen ist nach ihrer Orthographie irrthümlich *ais* zu lesen.

Takt 70–71.



Nr. 11. S.[2]

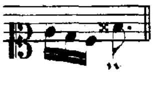
Schluss Moll: P.

## Verzierungen.

Takt 48.

a. Die meisten Handschriften.
b. Nr. 12 (wohl richtige Deutung).

Takt 60.



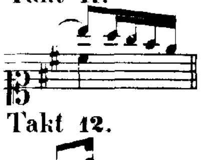
Nr. 2. 3. Nr. 4 hat weder hier noch im folgenden Takte eine Verzierung.

# PRAELUDIUM V.

(Nach Nr. 14.)

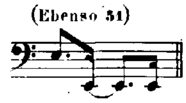
Die Handschriften haben ziemlich übereinstimmend die Eintheilung und Uebereinanderstellung der Noten so, wie sie in unserm Texte wiedergegeben ist. Das Kirnberger'sche Manuscript (Nr. 2) zeichnet sich darin durch seine Präcision aus, so dass es bei mancher zweifelhaften Stelle Aufschluss gegeben hat. In wie fern ein solches rhythmisches En-gros-Verfahren in ähnlichen Fällen bei älteren Componisten ausschliesslich anzuwenden sei, bleibe dahingestellt; dass in diesem Stücke, wie überhaupt in Stücken von lebhafter Bewegung die Schreibart: ♪. ♬ wirklich meist für: ♩ ♪ stehen soll, geht klar aus Takt 28 hervor, wo durch die Pausen in der Mittelstimme der Sextolencharakter des letzten Sechzehntels ganz bestimmt angegeben worden ist (𝄾 𝄾 ♪). Wenn aber Ph. E. Bach (I. Theil, 3tes Hauptstück, § 27) will, dass auch zwei Achtel zu einer Triole ebenso ausgeführt werden sollen, so ist dies wenigstens da zu bezweifeln, wo wie in Takt 18 die genaue Eintheilung so ungezwungen aus der gleichzeitigen Sextole sich ergiebt, und wo die Achtelbewegung einem **selbstständigen** Motive angehört und nicht einer blossen untergeordneten Ripienstimme. Und vielleicht ist dieses Motiv, das zuerst in Takt 2 und 4 auftritt und sich sonst nur noch Takt 18 und 20 sowie gegen den Schluss zeigt, die einzige Veranlassung zu der jetzigen Eintheilung gewesen, während im Uebrigen allerdings ein entschiedener $\frac{12}{8}$ Rhythmus herrscht. Deshalb haben auch mehrere Drucke, namentlich N. und Cz., das Stück ganz und gar im $\frac{12}{8}$ Takt notirt, freilich ohne Berücksichtigung der charakteristischen Bewegung in den Takten: 2. 4 etc.

Takt 11.



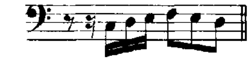
Nr. 4.

Takt 11. (Ebenso 51)



P.

Takt 12.

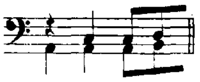


Nr. 4. 11. S². P. Kr.

Takt 12.

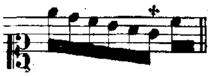
Nr. 8 (nach Rasur).

Takt 20.



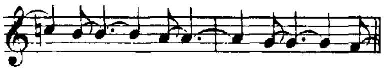
Nr. 4. 9. 11. 15. S². P. Kr.

Takt 27.



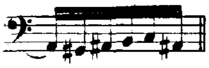
Nr. 4. 9. 15. (In 11 und 18 ♯ zu *g* von fremder Hand.) S².

Takt 34 und 35.



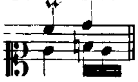
P.

Takt 36.



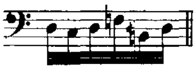
Nr. 4. 9. 11. 15. S². P.

Takt 38.



Nr. 9.

Takt 39.

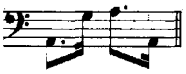


N. Cz.

Takt 40.

Ohne ♮: Nr. 4. 9. 11. 15. P.

Takt 52.

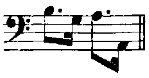


Nr. 11. S². P.

Takt 56.

a. Nr. 4. 11. 15. S². P. Kr.
b. Nr. 2. 3. N. Cz (doch *g*—*g* gebunden).
c. Nr. 9.

Takt 56.



Nr. 9.

## Verzierungen.

Nr. 4 hat Takt 23 und Takt 40 keine Verzierung.

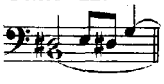
# FUGA V.

(Nach Nr. 14.)

Takt 5.

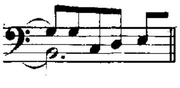
Nr. 4. 9. 12. In Nr. 11 von fremder Hand verändert. S². P. Cz. Kr.

Takt 11.



Nr. 4. 9. 11 (nachträglich ♮ über das zweite *d*). 12. Kr.

Takt 12.

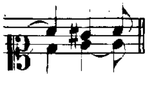


S². P. Cz.

Takt 22.

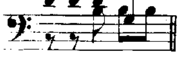
a. Nr. 4. 11. 12. S². P.
b. Nr. 2. 3. 8. 18. S¹. Cz.
b̄. Nr. 15.
c. N.

Takt 44.



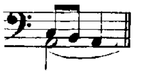
Nr. 4. 12. 18. S². P. Cz.

Takt 45.



Nr. 2. 3. 8. 9. 15. 18. S¹. N. Cz. Vergl. Fuga III. 9; Prael. IV. 20.

Takt 49.

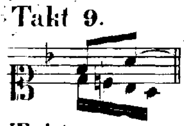


Nr. 4. 11. 12. S². P. Cz. Kr. Dass diese Lesart der unseres Textes und der meisten Handschriften vorzuziehen sei, möchte wohl geringen Widerspruch finden.

# PRAELUDIUM VI.

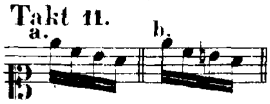
(Nach Nr. 2, verglichen mit 4.)

Takt 9.



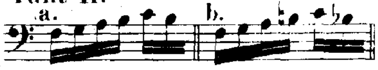
Nr. 4 (die bezeichnete Note: *b*).

Takt 11.



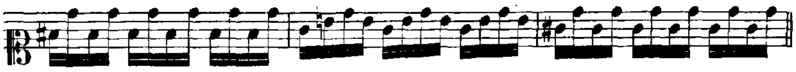
a. Nr. 4. 8. 11. Alle Drucke.
b. Nr. 2. 3. 9. 13. 15. 16.

Takt 11.



a. Nr. 3. 4. 8. 11. 15. 16. Alle Drucke.
b. Nr. 2. 9. 13. (In Nr. 2 ♮ und ♭ fremde Hand).

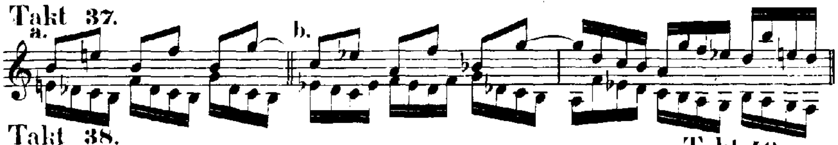
Takt 18–25.



Nr. 4. 11. 13. Alle Drucke.

Takt 36. Nr. 8 überspringt nach diesem Takte die beiden folgenden und geht gleich nach Takt 39. Vielleicht ist das ein blosses Versehen, doch lässt es sich auch aus der älteren Gestalt erklären (Siehe *unten*). Von fremder Hand sind die beiden fehlenden Takte nachgetragen.

Takt 37.

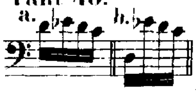


a. Cz.
b. Schl.

Takt 38.

a. Nr. 4. 8. 11. 13. Alle Drucke.
b. Nr. 2. 3. 9. 15. 16.

Takt 40.



a. Die meisten Handschriften. Alle Drucke.
b. Nr. 2. 3. 15.

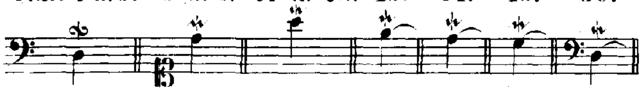
Takt 43–45. N. hat den Bass aus der älteren Gestalt entlehnt.

Takt 61. Moll: Nr. 13.

## Verzierungen etc.

(Nach Nr. 4.)

Takt 2 u. 3. 6 u. 7. 27 u. 28. 43. 44. 45. 50.



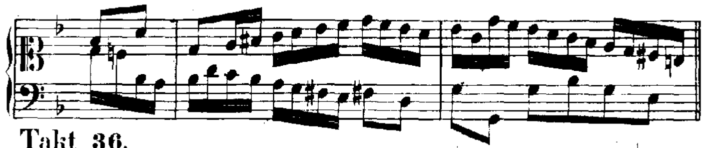
Nr. 2. 3. 8. 9. 16. (In einigen Handschriften, namentlich in 11 und 15, rühren die Verzierungen von fremder Hand her, ausgenommen Takt 1.) Ebenso: Nr. 14 und 18 (ältere Gestalt).

Ohne 𝄐 auf der Schlussnote: Nr. 2. 3.

## Aeltere Gestalt.

53 Takte. Nr. 14. 17. 18.

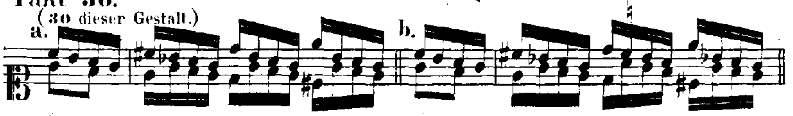
Takt 9.



Hierauf folgen Takt 18–36 in der Gestalt von Nr. 4.

Takt 36.

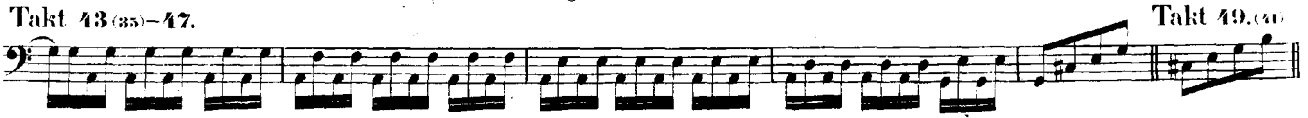
(30 dieser Gestalt.)



a. Nr. 14 und 18.
b. Nr. 17.

Von Takt 40 bis zum Schlusse kommt keine Auslassung mehr vor, wohl aber finden sich folgende Abweichungen:

Takt 43 (35)–47. Takt 49. (41)



# FUGA VI.

(Nach Nr. 14.)

Takt 5.

Nr. 4.

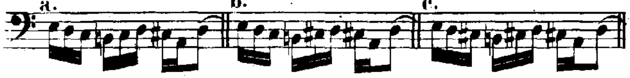
Takt 8.

Nr. 4. 11–13. S² Kr.

Takt 13 und 14.

Nr. 2–4. 9. 11–13. 15. 16. S² Kr.

Takt 21.

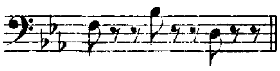


a. Nr. 14. 18. Nr. 8 auch; von fremder Hand wie c. geändert.
b. Nr. 2. 3. 15. 16. Die meisten Drucke. Nr. 11 von fremder Hand wie c.
c. Nr. 4 (das erste ♯ nachträglich). 9. 12. 13. Kr.

# PRAELUDIUM VII.

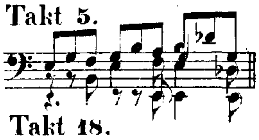
(Nach Nr. 4, vergl. mit 2.)

Takt 3.



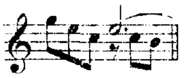
Nr. 3. In 2 zweifelhaft, ob *b* oder *d*. S². Cz.

Takt 5.



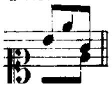
Nr. 8. 11. Die meisten Drucke.

Takt 9.



Die meisten Drucke.

Takt 14.

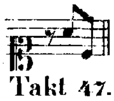


Nr. 11. S. N. Cz.

Takt 18.

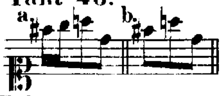
Nr. 11. Alle Drucke ausser Kr. Vergl. Prael. III. 23.

Takt 30.



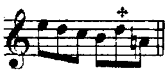
Nr. 4. 11. S².

Takt 46.



a. Nr. 4. 11. Kr.
b. Die meisten Handschriften und Drucke.

Takt 46.

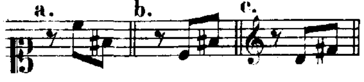


N. S (undeutlich).

Takt 47.

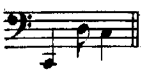
P. Cz.

Takt 49.



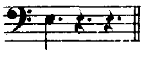
a. Nr. 4. 11. S². Kr.
b. Nr. 2. 3. 8. 9. 15. 18. P. Cz.
c. S¹. N.

Takt 66.



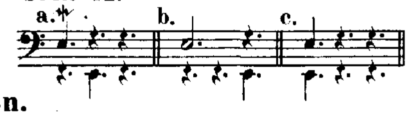
Nr. 18. S. N.

Takt 70.



Alle Handschriften (ausser Nr. 4 und 11). S. N.

Takt 71.



a. Nr. 11.
b. Nr. 9.
c. P. Cz.

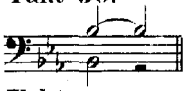
### Verzierungen.

Nr. 2 und 3 haben auf der ersten Note von Takt 71 ⁜.

# FUGA VII.

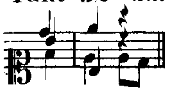
(Nach Nr. 4.)

Takt 30.



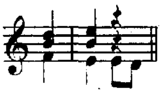
Nr. 2. 3. 8. 9. 15. Die meisten Drucke. Das erste *b* schliesst den vorhergehenden Gang, das zweite beginnt das Thema. Vergl. Theil I. Fuga IV. 95.

Takt 32—33.



Einige Handschriften und Drucke haben die Kreuzung übersehen.

Takt 32—33.

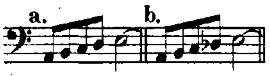


N.

Takt 56.

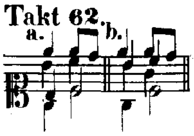
Nr. 9. 12 (ausdrücklich ♮).

Takt 58.



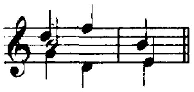
a. Nr. 4. 9. 11. 12. Kr.
b. Die übrigen Handschriften und die meisten Drucke. In Nr. 8 ist ♭ von fremder Hand zugefügt.

Takt 62.



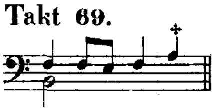
a. Nr. 11. N.
b. Nr. 15 (eine von beiden Abschriften).

Takt 64—65.



S¹. N. P. Cz.

Takt 69.



Nr. 11 (Rasur von fremder Hand). N. Cz.

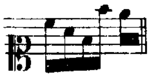
# PRAELUDIUM VIII.

(Nach Nr. 4.)

Takt 5.

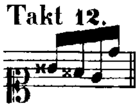
Sämmtliche Handschriften und Drucke, ausser: Nr. 4. 11 und S². Kr.

Takt 9.



Nr. 2. 3. 9. 15. S. N.

Takt 12.

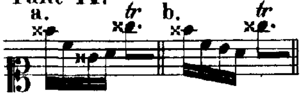


Nr. 2. 3.

Takt 12.

Nr. 8. S¹.

Takt 14.

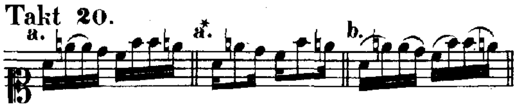


a. Nr. 4. 11. S². P. Cz. Kr.
b. Die meisten Handschriften. S¹. N.

Takt 16.

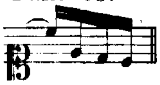
S. Br. 1 und 2.

Takt 20.



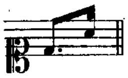
a. Nr. 4 (Bindung *f—f* vergessen).
a*. Die meisten Handschriften und Drucke.
b. Nr. 11. S².

Takt 23.



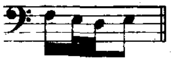
Nr. 8. S¹. N.

Takt 23.



Alle Handschriften und Drucke, ausser: Nr. 4. 11 und S². Kr.

Takt 29.



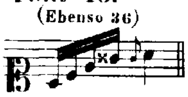
Nr. 4. 11 (irrthümlich gestrichen). S. N. Cz.

Takt 36.

Br. 2.

## Verzierungen.

Takt 16.
(Ebenso 36)



Die meisten Handschriften ausser Nr. 4 und 11.

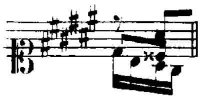
Takt 21 — 23.

Die meisten Handschriften, ausser 4 und 11. wiederholen die Mordente aus Takt 4 — 7.

# FUGA VIII.

(Nach Nr. 2.)

Takt 9.

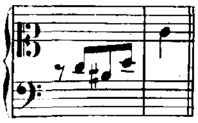


Nr. 11 (nachträgliche Aenderung). N. Cz.

Takt 9.

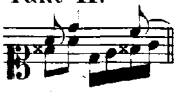
S.[1] P. Der Irrthum rührt offenbar daher, dass in einigen Handschriften, namentlich in Nr. 2—4, der Lapsus vorkommt, die abermalige Erhöhung des *cis* nach alter Weise mit einem ♯ zu bewirken, statt mit einem x. Vergl. Takt 39.

Takt 10—11.



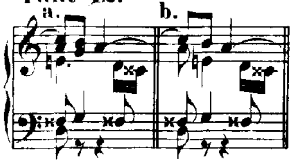
Schon aus dieser Darstellungsweise der meisten Handschriften erhellt, dass zwischen *cis—cis* keine Bindung stehen soll. Die meisten Drucke aber haben sie.

Takt 11.



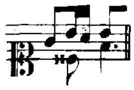
Nr. 2. 3. 8. 9. 15. 18. S.[1] N.

Takt 12.



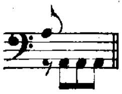

a. S.[1] N. (a 5.)
b. Cz.

Takt 14.



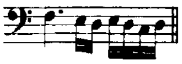
Nr. 4. 11. 12. Kr.

Takt 15.



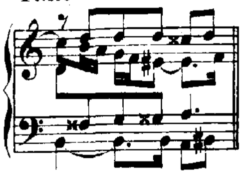
Die meisten Drucke. Entspricht der in Takt 12 erwähnten Stimmenführung.

Takt 18.



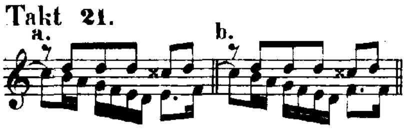
Nr. 4. 11. S.[2] Kr.

Takt 21.



Cz!

Takt 21.




a. N. Br. 3.
b. Br. 1 und 2.

Takt 29.

a. Nr. 4. 12. (In Nr. 4 sind in diesem Stücke so häufig chromatische Zeichen vergessen, dass auch hier wohl ein Versehen anzunehmen ist.)
b. Cz!

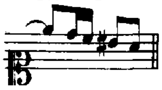
Takt 29.

Nr. 11. 12. Vergl. Takt 34.

Takt 33.

Nr. 4. 9. 11. 12. 15. Kr. Vergl. Takt 34. 37. 38 und Fuga XI. 50; Fuga X. 67.

Takt 34.

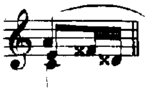


Nr. 11. 12. P. Cz.

Takt 34.

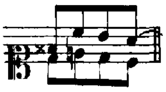
Nr. 2. 3. 8. 9. 11. 15. S.

Takt 34.



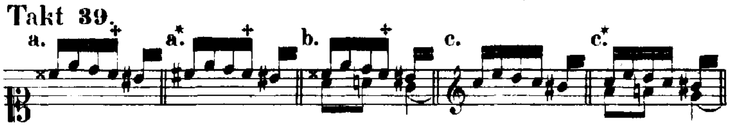
N. Cz.

Takt 36.



Nr. 4. 11. 12. S.[2] P. Cz. Kr.

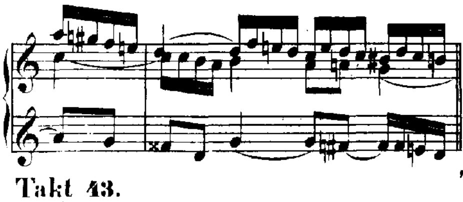
Takt 39.




a. Nr. 4. Ebenso 9 und 12, mit ausdrücklicher Vertiefung des zweiten *cis*. S.[2] Kr.
a*. Nr. 2. 3. 15. 18. In Nr. 8 hat eine fremde Hand aus dem ersten ♯ ein ♮ gemacht.
b. Nr. 11.
c. S.[1] P.
c*. N.

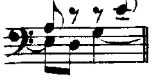
Anmerkung. Der Irrthum der beiden letzten Lesarten ist aus dem Lapsus unter a* zu erklären, wo wieder ein einfaches ♯ für x steht. Bestärkt wurde man darin durch das fehlende Wiederherstellungszeichen des mit + bezeichneten zweiten *cis*. Vergl. Prael. IX. 29. 30.

Takt 38 und 39.



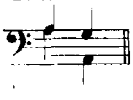
Cz! Nach der Gestalt bei N. nicht ohne Geschmack umcomponirt.

Takt 41.



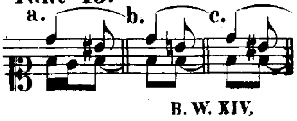
Nr. 4 (irrthümlich?).

Takt 43.



Nr. 4. 11. 12. S.[2] Kr.

Takt 45.



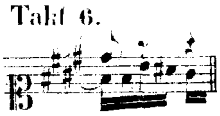

a. Nr. 9. S.[2] N. Cz.
b. Nr. 4.
c. Nr. 11. 12.

Schluss Moll: P.

# PRAELUDIUM IX.

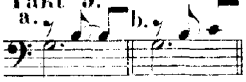
(Nach Nr. 4.)

Takt 6.



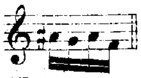
Nr. 11. S[2]

Takt 9.



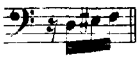

a. Nr. 2. 3. 8 (von fremder Hand verbessert). 15. 16. 18. S[1]
b. Nr. 9.

Takt 14.



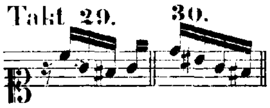
S[1] Cz.

Takt 15.



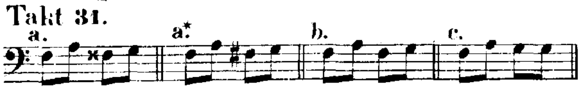
Br. 2. 3.

Takt 29. 30.



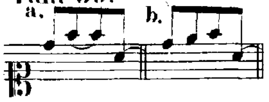
Nr. 2. 3 (# statt x). Vergl. Fuga VIII. 39. Irrthümlich *fis* lesen: Nr. 8 und S[1] N. – Siehe auch Takt 31.

Takt 31.




a. Nr. 4. 9. 11. 13. S[2] P. Cz. Kr.
a* Nr. 2. 3. 16. 18. Vergl. Takt 29 und 30.
b. Nr. 8. 15. S[1]
c. N.

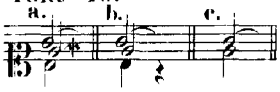
Takt 39.




a. Nr. 8. 11. Die meisten Drucke.
b. Nr. 13.

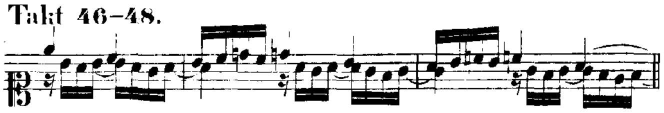
In der Gestalt, welche die meisten Handschriften und unser Text zeigen, ist die Bindung wohl mit Absicht nicht gesetzt. Der Grund ist ein rhythmischer. In den beiden vorangehenden Takten findet auf dem dritten Viertel durch die Mittelstimme ein Anschlag statt, der hier wegen der Bindung derselben fehlen würde.

Takt 40.



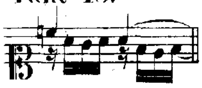

a. Nr. 4. 11. 13. S[2]
b. Nr. 2. 3 etc. Die meisten Drucke.
c. Nr. 9.

Takt 46–48.



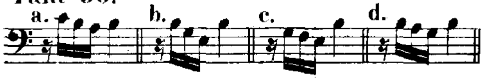
Nr. 1! (Aenderung von fremder Hand). N. Wegen dieser Gestalt vergl. Takt 18–20 und Theil I. Fuga XXIV. 32.

Takt 48.



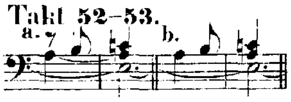
Nr. 8. 16. S.

Takt 50.




a. Nr. 2. 9. 15. 16.
b. Nr. 4. 11. 13. S[2] Kr.
c. Nr. 3. (nach Rasur von a.)
d. Nr. 8. 18. Die meisten Drucke.

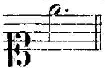
Takt 52–53.




a. Die meisten Handschriften und Drucke.
b. Nr. 4. 9. 13. S[1] P. Cz. Kr.

Die Lesart b. (ohne Bindung *a–a*) ist wohl berechtigt, da mit der Bindung der Anschlag von *fis*/*e* ziemlich dünn erscheint.

Takt 54.



Ohne Füllstimmen: Nr. 8. 15. 18 und die meisten Drucke.

## Verzierungen.

Takt 40. Um eine Stimme hervortreten zu lassen, wie hier die neu erscheinende Mittelstimme *e*, ist der Mordent ganz besonders gebräuchlich.

Takt 43. Der Vorschlag mit folgendem Pralltriller wird so ausgeführt, wie dieselbe Manier in Takt 21 in gewöhnlichen Noten ausgeschrieben ist. (Vergl. Prael. IV.) Nr. 2. 3 haben keinen Pralltriller.

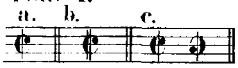
Takt 54. Nr. 2. 3 haben auf dem Schluss-*e* einen Mordent.

# FUGA IX.

(Nach Nr. 4.)

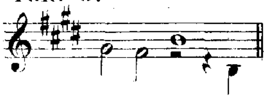
Nr. 2. 3. 9. 16 zertheilen jeden Takt in zwei; Nr. 13 thut dasselbe mit den vier ersten Takten, und in Nr. 4 ist diese Zertheilung beim zweiten und dritten Takte angedeutet. Nach einer Bemerkung in Nr. 2 ist das Thema dieser Fuge von J. C. F. Fischer entlehnt.

Takt 1.




a. Nr. 2–4. 8. 11. 12. 16. Kr.
b. S. N.
c. P. Cz.

Takt 5.



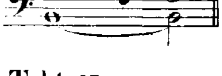
S[1]

Takt 8.

Nr. 11. N.

Takt 8–9. Die zwischen den beiden Mittelstimmen stattfindende Kreuzung ist nur von Nr. 2–4. 15 genau bezeichnet, von den übrigen Handschriften und den meisten Drucken aber übersehen worden.

Takt 12.

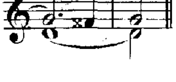


Alle Handschriften, ausser Nr. 4, und alle Drucke, ausser Kr.

Takt 19.

Nr. 2. 3. 9. 11–13. 16.

Takt 34–35.



Br. 2. 3.

## Verzierungen.

Takt 15.

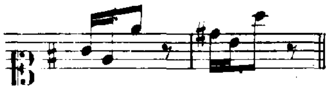



Nr. 2. 3. Vergl. Theil I. Fuga XXIV die Bemerkung in den Verzierungen.

# PRAELUDIUM X.

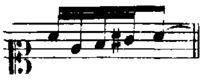
(Nach Nr. 2.)

**Takt 3 und 4.**
(Ebenso Takt 12 und 22)



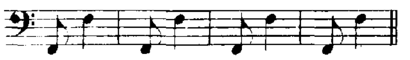
Nr. 4. 8. 15. S. N.

**Takt 26.**



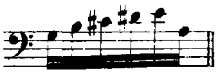
Nr. 13.

**Takt 29–32.**
(Ebenso Takt 33–36 die Oberstimme)



Cz!

**Takt 50.**



Nr. 4. 11. 13. Kr.

**Takt 59.**

Nr. 4. Kr.

**Takt 74.**

Nr. 13. P. Cz.

**Takt 83.**

Nr. 4. 11. 13. Kr.

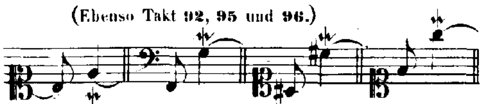
## Verzierungen.

(Nach Nr. 4.)

**Takt 29 etc.** Der Triller muss mit *g*, der kleinen Sexte in H moll, gemacht werden, trotz der kleinen Härten, die durch das in der Oberstimme zwischen *ais–fis* durchgleitende diatonische *gis* entstehen. Aehnlich in Takt 86 mit *c*.

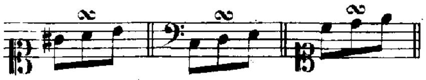
**Takt 33 etc.** Dieser Triller natürlich mit *cis*, da die eigentliche Tonalität H moll wäre, und nur zur Auffrischung die grosse Terz erhalten hat. Das im Bassgange erscheinende E moll wäre mithin nicht mehr Tonica, sondern Unterdominante. Bei der Gestalt unseres Textes in Takt 37 ist es unbedenklich mit einem Nachschlage in das folgende *e* zu gehen. Wenn dasselbe aber, nach der gleich zu erwähnenden Verzierungsweise, einen Mordent bekommen soll, so müsste der Triller ohne Nachschlag schon etwas früher aufhören. Alles hier Gesagte bezieht sich auch auf den Triller Takt 89–92.

**Takt 37. 38. 39. 41.**
(Ebenso Takt 92, 95 und 96.)



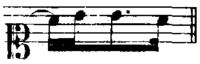
Nr. 2. 3 und viele andere. Obgleich bei solchen Sprüngen der Mordent eine ganz passende und gewöhnliche Manier ist, so ist doch diese und andere Verzierungen in diesem Stücke so oft und zuweilen so confus, auch in den besseren Handschriften, angewendet worden, es tragen viele der Zeichen ferner einen solchen Stempel der Fremdartigkeit, dass man schwer entscheiden kann, welche echt und welche eingeschoben sind.

**Takt 57. 58. 59.**



Nr. 2. 3 etc. Die meisten Ausgaben haben nicht allein diese höchst banalen und harmonisch unschicklichen Doppelschläge aufgenommen, sondern sie auch noch Takt 60–63 wiederholt. Alle sind dem guten Doppelschlag in Takt 78 nachgebildet.

**Takt 71.**

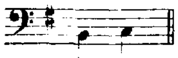


Nr. 2. 3.

# FUGA X.

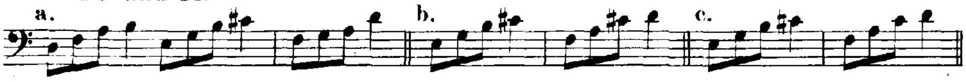
(Nach Nr. 4.)

Takt 27.



Nr. 2. 3. In Nr. 9 ist ♯ von fremder Hand zugefügt.

Takt 30 und 31.

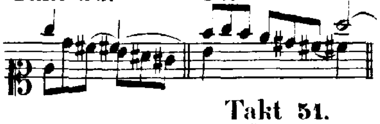


a. Nr. 2. 3. 8. 9. 12. 15. 16. 18.
b. P.
c. S! N. Cz.

Takt 33.

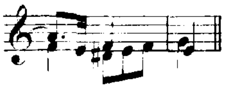
N. Cz.

Takt 36. 40.



Nr. 2. 3. 8. 16. Wegen der hier stattfindenden, eigentlich nicht correcten, doch in der Claviermässigkeit begründeten Bindung vergl. Takt 69 und Theil I. Fuga XXIV. 13.

Takt 49-50.



N. P. Cz. (Octaven.)

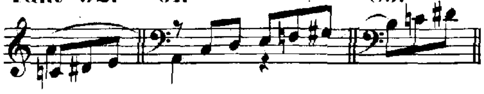
Takt 51.

a. Nr. 4. 11. 12. Kr.
b. Die meisten Handschriften und Drucke.

Takt 52.

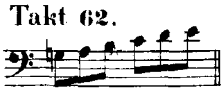
Nr. 12. 13.

Takt 52. 61. 85.



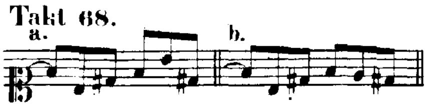
S! P.

Takt 62.



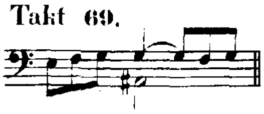
Nr. 2. 3. 16. (♮ vor *g* überflüssig.) In Nr. 9 hat auch erst eine fremde Hand ♯ vor *g* gesetzt.

Takt 68.



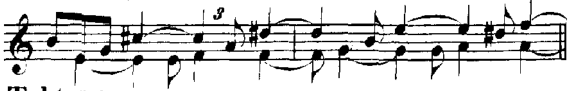
a. Nr. 4. 8. 15. S! N. Kr.
b. Die meisten Handschriften. S? P. Cz.

Takt 69.



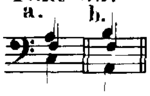
Die meisten Handschriften und Drucke, ausser Nr. 4. 11. 12 und S?, welche letztere zwischen *g–g* Bindung haben.

Takt 79 und 80.



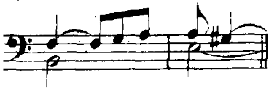
S! Auch Nr. 9 hat diese Lesart, aber confus geschrieben.

Takt 83.



a. Nr. 4. Kr.
b. Die meisten Handschriften und Drucke.

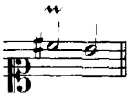
Takt 85-86.



Nr. 2. 3 und die meisten Drucke ohne Bindung *a–a*.

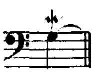
## Verzierungen etc.

Takt 10.



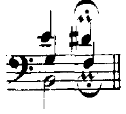
Diesen Triller haben: Nr. 2. 3. 11. 16.

Takt 43.



Nr. 2. 3.

Takt 70.



Nr. 2. 3. Nr. 4 hat diese 𝄐 wohl vergessen. Vergl. Prael. XIV. 29.

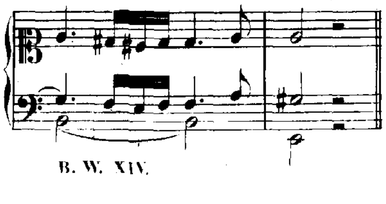
Takt 83. Nr. 2. 3 und andre mehr haben bei dem dritten Viertel die Bezeichnung: *adagio*. Die Bezeichnung: *Allegro* gleich darauf hat nur Nr. 8.

Ohne 𝄐 auf der Schlussnote: Nr. 2. 3.

## Abweichende Gestalt. Nr. 15 und 18.

Mit Takt 70 erfolgt gleich der Schluss:

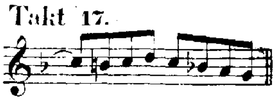
Takt 70.



# PRAELUDIUM XI.

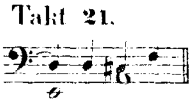
(Nach Nr. 2.)

Takt 17.



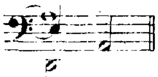
P. Cz.; Nr. 9 scheint dieselbe Lesart zu haben.

Takt 21.



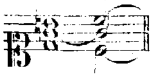
Nr. 11. S.²

Takt 22.



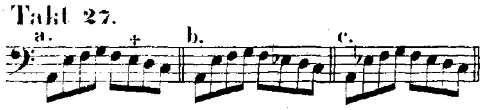
Nr. 9. 12. P.

Takt 26.



Nr. 8 (⌢ fremde Hand). 11. Die meisten Drucke.

Takt 27.

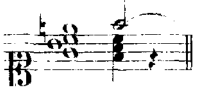


a. Fast alle Handschriften und Drucke. Das ♭ vor dem zweiten *e* ist wohl nur vergessen.
b. Nr. 12. Kr.
c. Cz.

Takt 27–28.

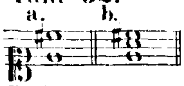
N. P. Cz. Die Bindung findet sich auch in einer der beiden Abschriften von Nr. 15.

Takt 28.



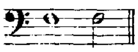
Nr. 11. 12. S.²

Takt 32.



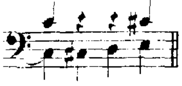
a. Nr. 4. 11. S.² P. Cz. Kr.
b. Die meisten Handschriften. S.¹ N.

Takt 33.



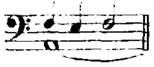
Nr. 8 (⌢ fremde Hand). 15. Die meisten Drucke.

Takt 50.



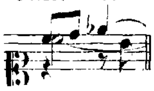
Nr. 4. Kr.
(Vergl. Fuga XXII. 59.)

Takt 56.



Nr. 8. 15. Die meisten Drucke.

Takt 63.



Nr. 4. 11. 12. S.² Kr.

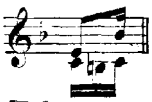
## Verzierungen.

Takt 66. Nr. 2. 3 und die meisten Handschriften haben den auch in unsern Text aufgenommenen Vorschlag, der die Dauer eines Viertels betragen möchte. Nr. 4 hat ihn nicht.

# FUGA XI.

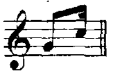
(Nach Nr. 2.)

Takt 5.



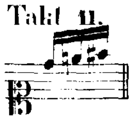
P. In Betreff der Form des Textes und sämmtlicher Handschriften vergl. Fuga XIII und XXI.

Takt 6.



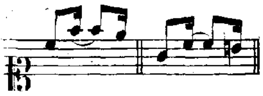
P.

Takt 11.



Nr. 11. S.²

Takt 17. 24.

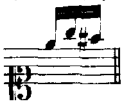


Nr. 11. S.² P. Cz.
Vergl. Takt 49.

Takt 45.

Nr. 11.

Takt 47.

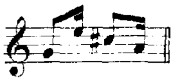


Nr. 12. S.² P. Cz. In Nr. 11 ist von fremder Hand ♭ vor *e* gesetzt.

Takt 49.

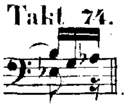
Die meisten Handschriften und Drucke, ausser Nr. 2. 3 und S.¹ N. Auch in Nr. 8 ist die Bindung von fremder Hand.

Takt 50.



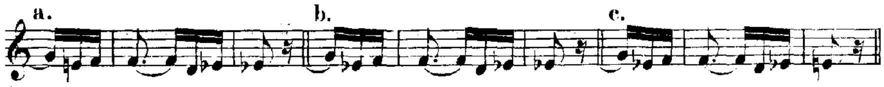
N.

Takt 74.



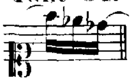
Schl.

Takt 74–76.



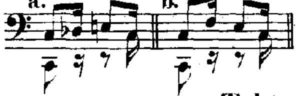
a. Imb.
b. S.¹ N.
c. Schl.

Takt 84.



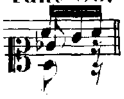
Nr. 8.

Takt 84.



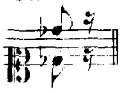
a. Nr. 9. S.¹ N.
b. Cz.

Takt 86.



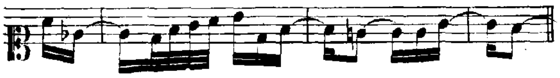
Nr. 8. 15. 18. Die meisten Drucke.

Takt 87.



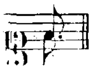
Nr. 4. 12. P. Cz.

Takt 89–92.



Nr. 11. N. Cz.

Takt 99.

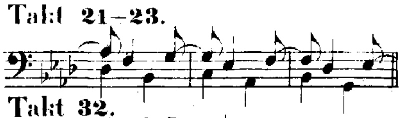


Eigentlich ist diese Gestalt, wo die Ergänzungspausen fehlen, und welche alle Handschriften haben, nur bei Nr. 11 correct, wo auch die Fuge gleich mit dem Auftakt ohne Anfangspausen beginnt. Indessen ist die ganze Vorschrift, wenn ein Stück nicht wiederholt wird, ziemlich müssig. Vergl. Fuga X, wo dieselbe unausführbar wäre.

# PRAELUDIUM XII.

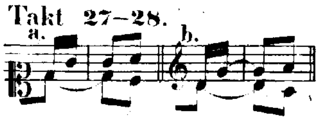
(Nach Nr. 14.)

Takt 21–23.



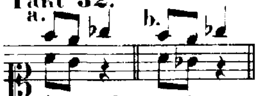
Nr. 2. 3. 9. 16.

Takt 27–28.



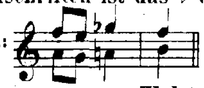
a. Nr. 8 (◡ fremde Hand). 11. S.[2]
b. P. Cz.

Takt 32.



a. Nr. 3. 4. 9. 11. 18. Kr.
b. Nr. 14. Ebenso: Nr. 2. 8. 16. Alle Drucke.

Anmerkung. In sämmtlichen unter b. erwähnten Handschriften ist das ♭ der Mittelstimme von fremder Hand zugefügt. Der correcte Querstand erklärt sich sehr leicht:

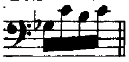


(Vergl. Takt 37–38.)

Takt 37.

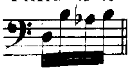
Die meisten Drucke.

Takt 37.



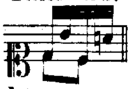
P. Cz.

Takt 38.



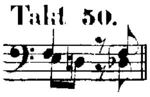
Nr. 2. 3. 16.

Takt 39.



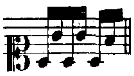
Nr. 2. 3. 16.

Takt 50.



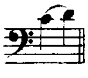
Nr. 2. 3. 9. 11. 16. S.[2]

Takt 55.



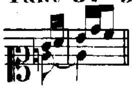
Nr. 2. 3. 8. 16 (nachträgliche Correctur). 18. Die meisten Drucke. In Nr. 2 steht über dem zweiten *g* der Buchstabe f.

Takt 57.



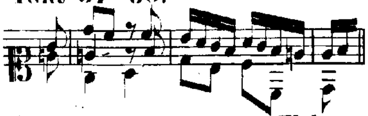
P. Cz.

Takt 57–58.



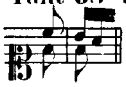
Nr. 8. (◡ fremde Hand). 11. S.[2]

Takt 57–60.



Nr. 2. 3. 9. 16.

Takt 58–59.



Nr. 4. 15. Kr. Ohne Bindung.

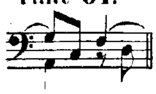
Takt 62–65.

Nr. 2. 3. 9. 16.

Takt 63.

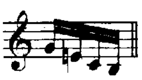
Br. 2.

Takt 64.



S.[1] N.

Takt 66.



P. Cz.

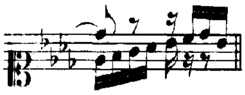
Takt 69–70.

Nr. 8 (◡ fremde Hand). 11. S.[2]

# FUGA XII.

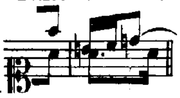
(Nach Nr. 14.)

Takt 22.



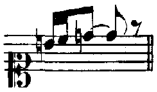
Nr. 2. 3. 8. 9. 15. 16. Die meisten Drucke.

Takt 37–38.



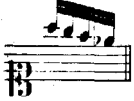
Nr. 2. 3. 15. 16. S.[1] P. Cz.

Takt 38.



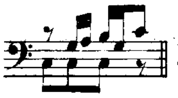
Nr. 2. 3. 8. 9. 15. Die meisten Drucke.

Takt 47.



Nr. 8 (♭ fremde Hand).

Takt 50.

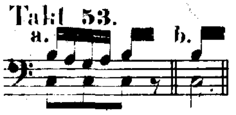


Nr. 9. 11. S.[2] P. Cz.

Takt 53.

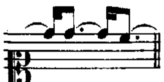
a. Nr. 14. Ebenso: Nr. 4. 11. 18. S.[2] P.
b. Nr. 2. 3. 8. 9. 15. 16. S.[1] N. Cz.

Takt 53.



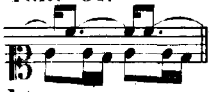
a. N. Cz.
b. Nr. 8.

Takt 56.



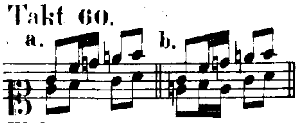
Nr. 8. 15. S.[1] N. P. Cz.

Takt 57.



Nr. 2. 3. 8. 9. 15. 16. 18. Die meisten Drucke.

Takt 60.

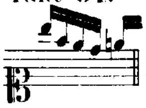


a. Nr. 2. 3. 9. 16.
b. Nr. 8. S.[1] N.

Takt 61.

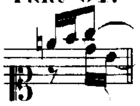
Nr. 2. 3. 15. 16. S.[1] N. Cz.

Takt 64.



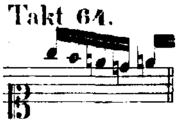
Nr. 2. 3. 16.

Takt 64.



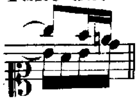
Nr. 2. 3.

Takt 64.



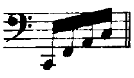
Nr. 15. Die meisten Drucke.

Takt 65.



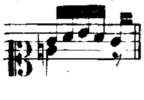
Nr. 8. S.[1] N.

Takt 78.



Nr. 2. 3. 8. 9. 15. 16. Die meisten Drucke.

Takt 83.

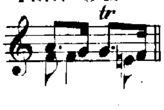


Nr. 2. 3. 8. 9. 15. 16. Die meisten Drucke.

Takt 84.

Nr. 14 und 18 haben irrthümlich den Takt zweimal nach einander. Vergl. Theil I. Prael. III. 97 und 98.

Takt 84.




N. Cz.

## Verzierungen.

Nr. 14 hat Takt 1 und 25 den hier sehr charakteristischen Mordent gebraucht. Der Eintritt des Thema in der Paralleltonart wird dadurch aufs Bestimmteste hervorgehoben, und es bedürfte kaum des Hinweises, dass auch Nr. 4 dieselbe Manier angewendet hat. Zwar ist in Nr. 14 in Takt 1 das noch erkennbare Zeichen radirt worden, schwerlich aber von Kennerhand, da Takt 25 unverändert geblieben ist, durch das Fortbleiben in Takt 1 aber die Manier eben ihre Prägnanz einbüssen würde.

# PRAELUDIUM XIII.

(Nach Nr. 2.)

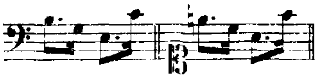
Takt 1.

In keiner Handschrift findet sich über den drei Zweiunddreissigsteln dieses und irgend eines Taktes eine *3*, deren Zufügung bei einer wirklichen Triole, wenigstens in den Autographen, nicht leicht versäumt wird. Vergleicht man ferner damit die Eintheilung in Takt 29—32 etc., sowie das in Theil I. Fuga III. 3 Erwähnte, so möchte auch hier durchweg diese Deutung gerechtfertigt erscheinen: Dazu kommt noch die sehr bestimmte Uebereinanderstellung der Noten in der schon in dieser Beziehung gerühmten Handschrift Kirnbergers. Nr. 2, wo stets die beiden letzten Zweiunddreissigstel über das gleichzeitige Sechzehntel der andern Stimme gesetzt sind. Vergl. auch Prael. V.

Takt 9.

Nr. 4 (♯ nachträglich). 11. 13. S.² Br. Vergl. Takt 49.

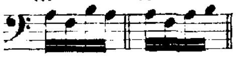
Takt 19. 22.



Nr. 4. 11. 13. Br.: S.² nur Takt 22.

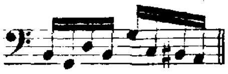
Takt 42.

a. b.



a. Nr. 11 (fremde Correctur). N.
b. Br. 1—3.

Takt 49.



Nr. 4. 11 (♯ von fremder Hand radirt). S.²

Takt 66.

a. a.* a.** b. c. d.

a. Nr. 2. 3.
a.* Nr. 8.
a.** N. S.
b. Nr. 4. 16.
c. Nr. 9. 11.
d. Nr. 13. P. Cz.

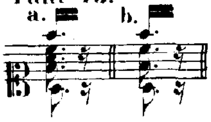
*Die schnellere Bewegung von dis eis scheint* wohl *wesentlich zu sein,* und es *würde, mit* Uebergehung der Lesarten c. und d., sich bloss fragen, ob man den Punkt oder die Strichweise der *genannten* beiden Noten für irrthümlich zu halten habe. Mit Berücksichtigung der schon öfter berührten Mehrdeutigkeit des Punktes in älteren Handschriften würde sich noch aus b. diese Gestalt deuten lassen: und diese Gestalt, sowie die unter a.** würden es sein, zwischen welchen zu wählen wäre. Vergl. Theil I. Prael. VIII. 13.

Takt 69. 71.

Nr. 11. 13. P. Cz. (S.² nur Takt 71.)

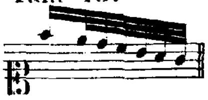
Takt 73.

a. b.



a. Nr. 4.
b. Nr. 11. 13. Br.

Takt 73.



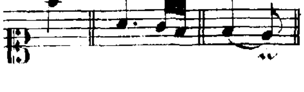
Nr. 11. S.²

## Verzierungen.

(Nach Nr. 2 und 4.)

Nr. 4 hat die Vorschläge meist mit Häkchen, Nr. 2 und 3 mit Achtel- oder Sechzehntel-Nötchen angedeutet. Der *„trille appuyé"* oder „schwebende Triller" nach Marpurg in Takt 67 ist von Nr. 16 durch das Theil I. Prael. IV erwähnte Zeichen: richtig wiedergegeben worden. *Die Vorschläge in Takt 1 und 15 hat Nr. 4 nicht, dagegen fehlt in* Nr. 2 und 3 der Vorschlag zum Triller in Takt 67. — Die Dauer der Vorschläge möchte sich grösstentheils als Sechzehntel, und wenn ein Triller folgt, als Achtel normiren lassen. Vergl. Prael. IV dieses Theiles.

Takt 12. 22. 74.

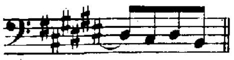


Nr. 2. 3. Das Zeichen des Mordents in Takt 22 ist (ein Irrthum, der in diesen Handschriften sehr häufig vorkommt) hier für das Trillerzeichen: *w* gesetzt, wie es andere haben. Nr. 4 *hat* an diesen Stellen keine Manier.

# FUGA XIII.

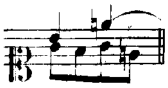
(Nach Nr. 2.)

**Takt 14.**



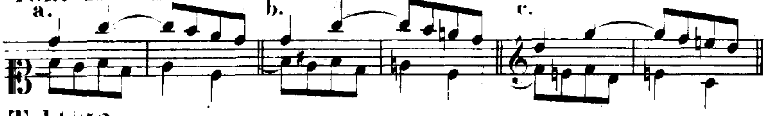
Nr. 11–13.

**Takt 16.**



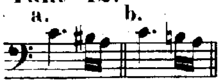
Nr. 4. 11–13. Dass sowohl hier, wie in Takt 14 die Erhöhung bloss vergessen ist, ergiebt sich aus Takt 44 und 46.

**Takt 17 und 18.**




a. Die meisten Handschriften und Drucke.
b. Nr. 8 (♯ von fremder Hand).
c. P.

**Takt 42.**

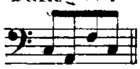



a. Nr. 4. 11. 12. Die meisten Drucke.
b. Nr. 2. 3. 8. 9. 16. S.[2] (♮ wohl irrthümlich.)

**Takt 52–53.**

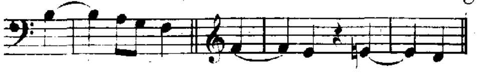
Nr. 4. 11–13. S.[2] P. Cz.

**Takt 80.**



Nr. 11–13. S.[2] P. Cz.

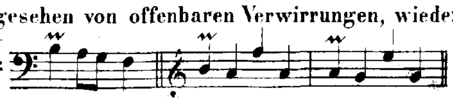
In einigen Handschriften und Drucken sind hier und da zwischen zwei gleichstufigen Noten ungehörige Bindungen zugefügt. Dies betrifft die Motive:



## Verzierungen.

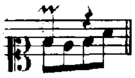
(Nach Nr. 4.)

Abgesehen von offenbaren Verwirrungen, wiederholen Nr. 2. 3 und andere die Pralltriller dieser beiden Motive:



häufiger als Nr. 4.

**Takt 68.**

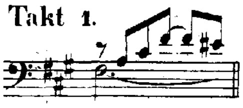


Nr. 2. 3. Der Gebrauch dieses Pralltrillers scheint empfehlenswerth, da er gewissermassen die fehlende Manier im Basse ersetzt.

# PRAELUDIUM XIV.

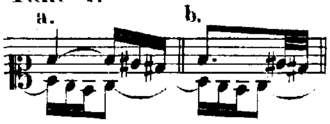
(Nach Nr. 2.)

**Takt 1.**



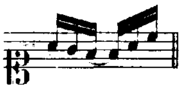
Nr. 13.

**Takt 7.**



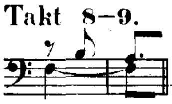

a. Nr. 4. 11. 13. S.[2] P. Cz.
b. Nr. 2. (Nur verschrieben, wie aus Nr. 3 ersichtlich.)

**Takt 8.**



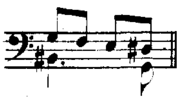
Nr. 4. 11. 13. S.[2] P. Cz.

**Takt 8–9.**



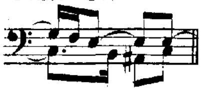
Nr. 8. 9.

**Takt 9.**



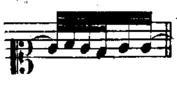
Nr. 4. 11. 13. P. Cz. Kr.

**Takt 13.**



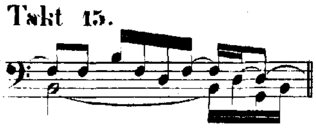
Nr. 4. 11. 13. S.[2] P. Cz. Kr.

**Takt 14.**



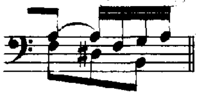
Nr. 4. 11. 13. Obgleich kein Druck ausser Kr. sich an dieser Lesart betheiligt hat, so ist das Fehlen des ♯ vor *d* doch wohl nicht irrthümlich.

**Takt 15.**



Nr. 4. 11. 13. P. Cz. Kr.

**Takt 18.**

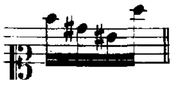


Nr. 4. 11. 13. S.[2] P. Cz. Kr.

**Takt 25.**

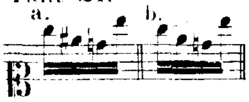
Nr. 4. 11. 13. P. Cz. Kr.

**Takt 26.**



Nr. 8 (♯ fremde Hand). 9. Br. 1–3.

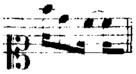
Takt 27.




a. Nr. 2. 3. 8. 9. 15. S.¹ N.
b. Nr. 4. 11. 13. S.² P. Cz. Kr.

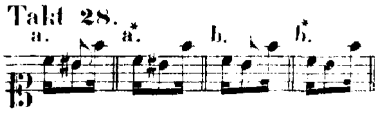
Die einzige Veranlassung, von der genauen Sequenz des vorigen Taktes abzuweichen, könnte in dem Dominanten-Verhältniss zum folgenden Fis moll gefunden werden.

Takt 28.



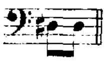
Nr. 4. 11. 15 (fremde Hand).
S. N.

Takt 28.



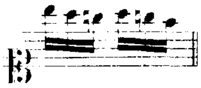

a. Nr. 4. 11. S.² Kr.
a.* Nr. 2. 3. 8. 9. S.¹ N.
b. Nr. 13. 15.
b.* P. Cz.

Takt 28.



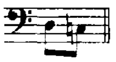
P.

Takt 33.



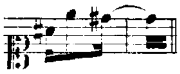
Nr. 4. 11. 13. S.² N. P. Cz. Kr.

Takt 33.



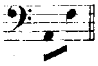
N.

Takt 36–37.



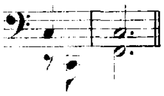
Nr. 13 (fremde Hand). Br. 2. 3.

Takt 40.



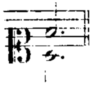
Nr. 4.

Takt 42–43.



Nr. 4. 11 (⌒ von fremder Hand). 15.

Takt 43.

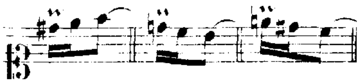


Nr. 4. 11 (♮ von fremder Hand). 13. S.² P. Cz.

## Verzierungen etc.

(Nach Nr. 4.)

Takt 9. 23. 25.



Nr. 2. 3.

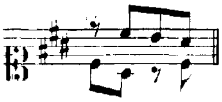
Takt 29.

Nr. 4 hat keine 𝄐, die aber ohne Zweifel wohl nur vergessen ist.

# FUGA XIV.

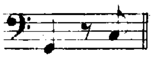
(Nach Nr. 4.)

Takt 15.



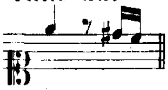
Alle Handschriften und Drucke, ausser Nr. 4 und Kr.

Takt 23.



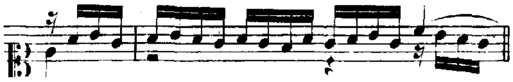
Nr. 4 (nach Rasur!). 11. 13. S.² Höchstwahrscheinlich ein Schreibfehler; vergl. Prael. XXI. 46.

Takt 35.



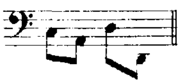
Alle Handschriften, ausser 4. 11–13. Die meisten Drucke.

Takt 43 und 44.



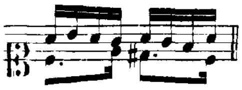
Nr. 2. 3. 9.

Takt 50.



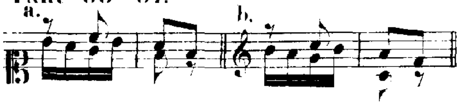
P. Cz.

Takt 61.



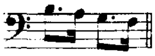
Nr. 4. 12. 13. Vergl. Takt 68.

Takt 66–67.




a. Nr. 12.
b. Cz!

Takt 68.



Nr. 4. 11. 12. S.² (Irrthümlich wie Takt 61.)

Takt 70.

Die meisten Handschriften, ausser Nr. 4. 8. 15; S.² P. Cz.

## Verzierungen.

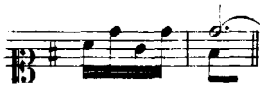
Die meisten Handschriften, ausser Nr. 4, haben auf der Penultima des Thema in den drei ersten Eintritten einen Triller, der hier wohl ebensowenig angemessen ist, wie Theil I. in der F moll Fuge. Ausserdem haben einige Handschriften, denen sich viele Drucke anschliessen, Takt 20 etc. jedesmal in dem Motive: auf der punktirten Note einen Pralltriller, dem auch von andern noch eine Vorschlagnote zugefügt wird.

Von annehmbaren Verzierungen haben noch Nr. 2. 3 und andere in Takt 16 auf dem *gis* der Mittelstimme das Trillerzeichen: 𝆖.

# PRAELUDIUM XV.

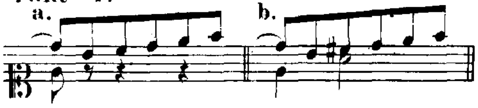
(Nach Nr. 4.)

Takt 3–4.

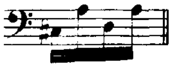

Nr. 8. Die meisten Drucke.

Takt 7.

a. b.


a. Nr. 13. P. Cz.
b. Nr. 11 und 16 (beide von fremder Hand). N.

Takt 7.

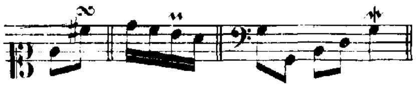

Nr. 11 und 16 (beide von fremder Hand).

Takt 30.

P. Cz.

## Verzierungen.

Takt 13. 45. 48.


Nr. 2. 3.

Takt 16.

Obwohl das Zeichen des Mordenten in allen Handschriften über dem doppelt gestrichnen *d* steht, so gehört er doch zur tiefen Stimme, da er bei einer fallenden Secunde (in derselben Stimme) nicht gebraucht wird.

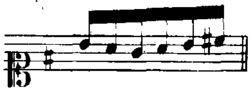
Takt 32.

Dieser Mordent scheint gegen die Takt 16 ausgesprochne Regel zu verstossen. Indessen beginnt hier ein neues, scharf zu markirendes Motiv, das gleichsam als einer andern Stimme angehörig erscheint, in welchem Falle auch von andern Componisten, zum Beispiel Gottlieb Muffat, der Mordent häufig so gebraucht wird:

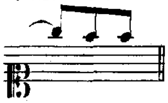
# FUGA XV.

(Nach Nr. 4.)

Takt 6.


Nr. 13. P. Cz.

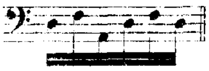
Takt 11.


Nr. 13. P.

Takt 30 und 31.

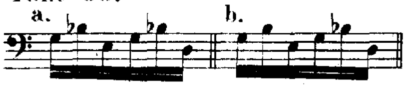
Die meisten Drucke ausser S.[2] und Imb.

Takt 52.


Nr. 8. 13. P.

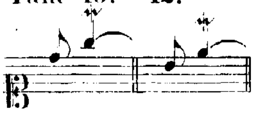
Takt 60.

a. b.


a. Nr. 4. 11. 13. S.[2] P. Cz. Kr.
b. Die übrigen Handschriften und Drucke.

## Verzierungen etc.

Takt 10. 12.

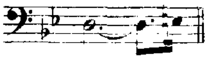

Nr. 2. 3.

𝄐 auf der Schlussnote: Nr. 2. 3.

# PRAELUDIUM XVI.

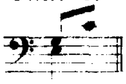
(Nach Nr. 14.)

Takt 3.



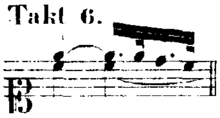
Cz.

Takt 4.



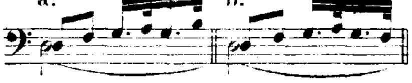
P. Cz.

Takt 6.



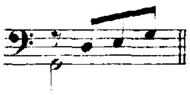
Nr. 8. 9. Die meisten Drucke.

Takt 9.



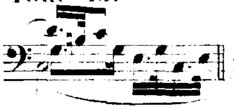
a. Nr. 4. 11. 12. S.² Kr.
b. P.

Takt 12.



Nr. 4. 11. 12. S.² Kr.

Takt 13.

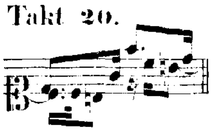


Nr. 4. 11. 12. Kr.

Takt 16.

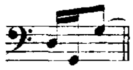
Nr. 12. In den übrigen Handschriften steht zwar, ausser in Nr. 8 von fremder Hand, ausdrücklich auch kein ♭ vor *h*, aber es ist offenbar die tonische Stufe gemeint. Die meisten Drucke dagegen lesen nach ihrer Orthographie *h*.

Takt 20.



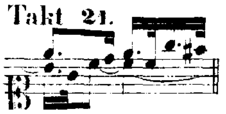
Nr. 4. 11. 12. S. N. P. Cz.

Takt 20.



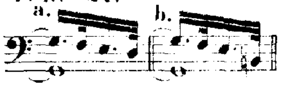
Nr. 4. 11. 12. S.²

Takt 21.



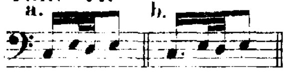
Nr. 4. 11. Kr.

Takt 21.



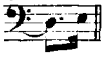
a. Nr. 4.
b. Nr. 11. 12. S.²

Takt 21.



a. Nr. 4. 11. S.² P. Cz.
b. Nr. 2. S.¹ (wie der Text gemeint).

Anmerkung in Betreff der Eintheilung.

Der Rhythmus in diesem Stücke soll wohl immer gleichmässig dieser sein: . Demgemäss würde an allen solchen Stellen wie Takt 4: , wo für das letzte Zweiunddreissigstel ein Sechzehntel eintrate, passend die alte Vorschrift anzuwenden sein, nach punktirten Noten die Ergänzungsnoten verkürzt anzuschlagen, das heisst hier das Sechzehntel als Zweiunddreissigstel dem herrschenden Rhythmus anzupassen. Ganz besonders aber wäre diese Verkürzung zu empfehlen, wo das Sechzehntel, wie in demselben Takte:  die Bewegung bei berechnet genauer Eintheilung zersplittern würde. (Vergl. Theil I. Fuga V. 22.)

## Verzierungen etc.

Ohne Tempo-Bezeichnung: Nr. 4.

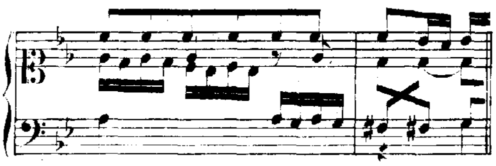
Ebenso wie Nr. 14 haben Nr. 2. 3 die Verzierungen. Wenn für Takt 8 nicht dieselbe Manier gewählt worden ist, wie für Takt 11, so liegt der Grund vielleicht in der kleinen Härte, welche der melodische Hülfston *fis* des Mordenten gegen das vorige *f* herbeiführen würde. — Nr. 4 hat übrigens, ausser Takt 11, keine Verzierung.

Ohne 𝄐 auf der Schlussnote: Nr. 4.

# FUGA XVI.

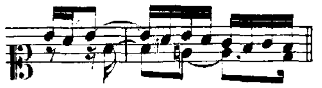
(Nach Nr. 14.)

Takt 12–13.



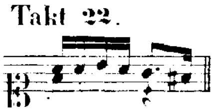
Nr. 4. 11. 12. S.² P.

Takt 15 und 16.



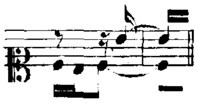
Nr. 4. 11. 12. P.

Takt 22.



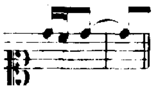
Nr. 4. 11. 12.

Takt 24–25.



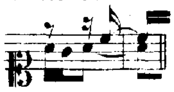
Nr. 14 (*c—c* Bogen fremde Hand). Auch Nr. 11. 12. S.²

**Takt 25–26.**



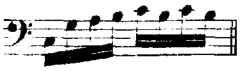
Nr. 11. 12. S.²

**Takt 26–27.**



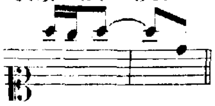
Wie Takt 24–25. Ueberhaupt sind wieder, in Handschriften wie in Drucken, eine Menge falscher Bindungen überall, wo zwei gleichstufige Noten vorkommen, zugefügt worden.

**Takt 35.**



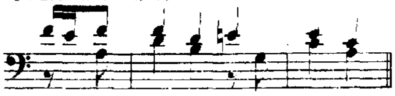
Nr. 4. 11. 12. S.² Kr.

**Takt 36–37.**



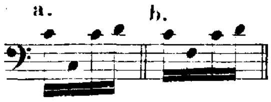
Nr. 14 (— fremde Hand). Nr. 11. S.²

**Takt 36–38.**



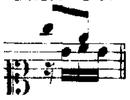
Nr. 8, ohne Bindung.

**Takt 42.**



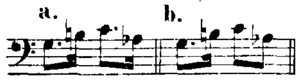
a. Nr. 4. 11. Kr.
b. Nr. 12.

**Takt 42.**



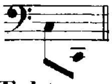
Nr. 4. 12. Kr.

**Takt 44.**



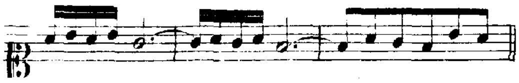
a. Nr. 4. 9. 12. P.
b. Cz.

**Takt 45.**



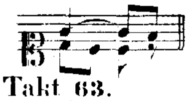
Nr. 4. 11. 12. S.² P. Cz. Kr.

**Takt 46–48.**



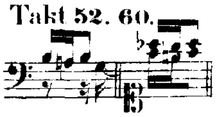
Nr. 4. 11. 12. P. Cz.

**Takt 49.**



Nr. 11. S.²

**Takt 52. 60.**



Nr. 11.

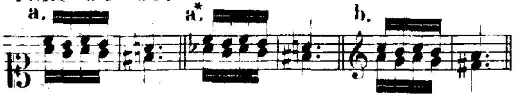
**Takt 62.**

Nr. 15 überspringt nach Takt 62 die zwei folgenden Takte, und geht gleich nach Takt 65.

**Takt 63.**

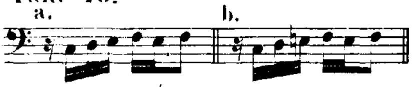
Nr. 8. 11. 12. Die meisten Drucke.

**Takt 64–65.**



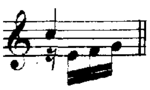
a. Nr. 14 (gemeint wie a.*, was aus dem folgenden ♮ hervorgeht). Ebenso: Nr. 2. 3. 9. In Nr. 8 ist dem ersten *a* von fremder Hand ♮ zugefügt.
a.* Nr. 4. 11. 12. S.² P. Cz. Kr.
b. S.¹ N.

**Takt 70.**



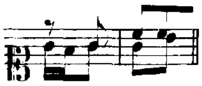
a. Die meisten Handschriften und Drucke.
b. Nr. 9. 11. 12. S.² Kr.

**Takt 70.**



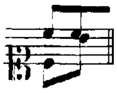
Cz.

**Takt 71–72.**



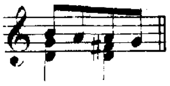
Nr. 14. Die Bindung ist vergessen.

**Takt 72.**



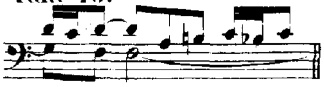
Nr. 4. 11. 12. Kr.

**Takt 74.**



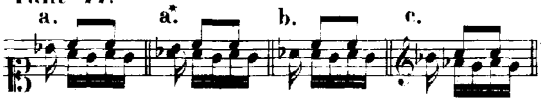
S. N.

**Takt 76.**



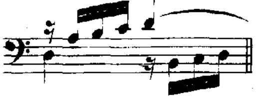
Nr. 14. Das ♯ vor *c* ist vergessen, und das letzte ♭ ein Lapsus; die ganze Stelle etwas nachlässig in der Schrift.

**Takt 77.**



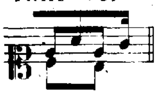
a. Nr. 4. 9. 12. 15. S.² P. Cz. Kr. In Nr. 11 ist von fremder Hand dem *a* ein irrthümliches ♭ zugefügt worden.
a.* Nr. 14. Wie a. gemeint und Quelle der Irrthümer b. und c.
b. Nr. 2. 3. 8. S.¹ — c. N.

**Takt 79.**



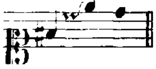
Nr. 11. 12. S.²

**Takt 82.**



Nr. 2–4. 9. 11. Kr.

**Takt 83.**



Nr. 4. Dies alte Zeichen des Schleifers ist theils missverstanden, theils übersehen worden.

**Takt 83–84.**

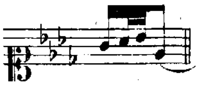
Obwohl diese Bindung nur von einigen Drucken und von keiner Handschrift gesetzt worden ist, so möchte das Wegbleiben doch wohl einem blossen Versehen zuzuschreiben sein.

𝄐 auf der Schlussnote: Nr. 4.

# PRAELUDIUM XVII.

(Nach Nr. 4.)

Takt 11.



Nr. 8. 11. 15. S. N.

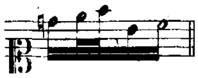
Takt 11.

Nr. 9.

Takt 12.

N. Ebenso Takt 13. 14. 44–48. 63.

Takt 15.

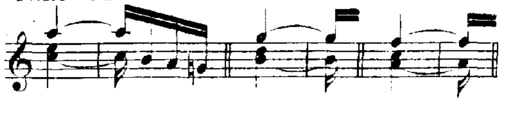


Nr. 8. N.

Takt 21.

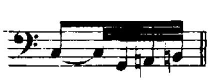
Br. 2. 3.

Takt 24–25. 26–27. 28–29.



Nr. 2. 3.

Takt 27.

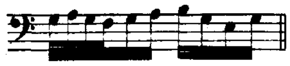


Br. 2. 3.

Takt 53 und 54. 55 und 56. 57. 59.

Nr. 2. 3. 9.

Takt 63.



Nr. 2. 3. 9.

Takt 69.

Nr. 2. 3.

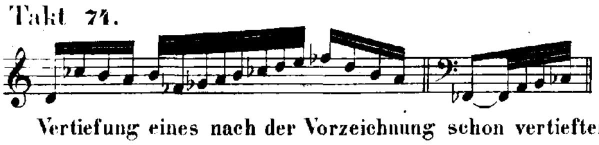
Takt 69–70.

Nr. 2. 3. 9.

Takt 70.

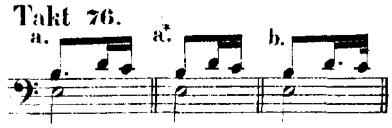
Die mit + bezeichnete Note muss wohl als *ges* gelesen werden, und ist das ♭ als tonisch vorschwebend in den Handschriften nur vergessen worden. So liest: Br.

Takt 74.



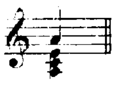
S! P. Cz. Diese irrthümliche Lesart rührt von der Schreibweise einiger Handschriften her, wie Nr. 2–4, die abermalige Vertiefung eines nach der Vorzeichnung schon vertieften Tones nur durch ein einfaches ♭ zu bewirken, ähnlich wie es auch in Betreff der doppelten Erhöhungen geschieht.

Takt 76.




a. Nr. 2. (Vergl. Prael. XVI. 21.)
a*. Nr. 9.
b. Die meisten Drucke.

Takt 77.



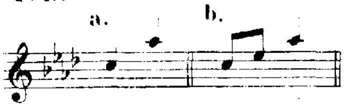
Nr. 2. 3. 9.

# FUGA XVII.

(Nach Nr. 14b)

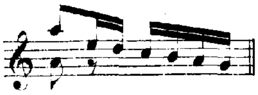
**Takt 6.**

a. b.



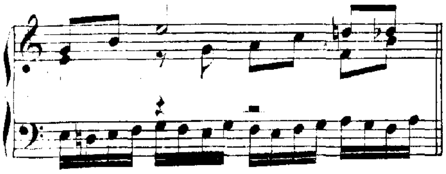
a. Nr. 14.
b. Alle übrigen Handschriften und alle Drucke.

**Takt 8.**

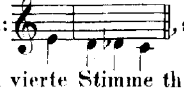


Nr. 14b Wegen der Stimmführung siehe Takt 10.

**Takt 10.**

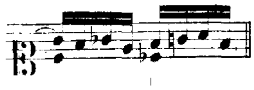


Nr. 14b Die zweite Stimme, welche nach dieser Lesart seit Takt 8 pausirt hat, löste hier die dritte Stimme nach ihrem Abschluss am Anfange des Taktes ab. In Takt 13 ergriffe die dritte Stimme wieder an Stelle der zweiten das Nebenthema:



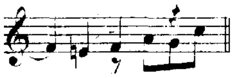
, so dass bis zu Takt 16 (siehe denselben) die erste, dritte und vierte Stimme thätig wären, wo dann die bisher pausirende zweite Stimme mit dem Hauptthema einträte.

**Takt 14.**



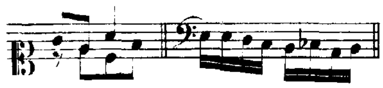
Alle Handschriften, ausser Nr. 2. 3. 9. 14. Alle Drucke.

**Takt 16.**



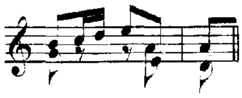
Nr. 14b

**Takt 18. 19.**



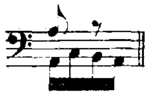
Wie Takt 14.

**Takt 22–23.**



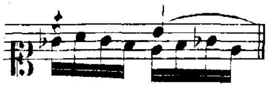
Nr. 14b

**Takt 24.**



N.

**Takt 32.**



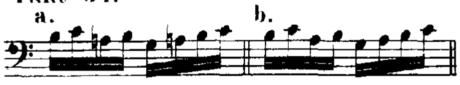
Wie Takt 14.

**Takt 33.**

Nr. 8. 11. 12. 15. Die meisten Drucke.

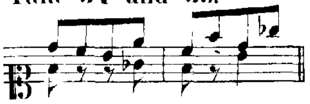
**Takt 34.**

a. b.



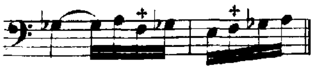
a. Nr. 2. 3.
b. Nr. 9 (*as* gemeint).

**Takt 34 und 35.**



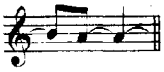
Wie Takt 14.

**Takt 38 und 39.**



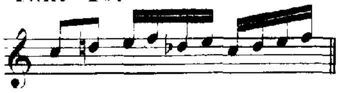
In sämmtlichen Handschriften ist das ♭ vor *f* vergessen. Cz. hat es richtig zugefügt; ebenso Kr.

**Takt 39.**



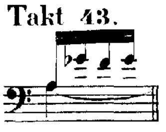
Nr. 2. 3.

**Takt 40.**



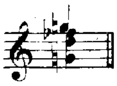
Br. 2. 3.

**Takt 43.**



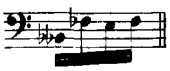
Cz.

**Takt 46.**



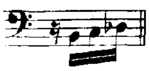
Cz.

**Takt 46.**



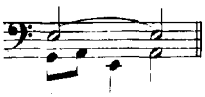
N.

**Takt 49.**



Nr. 2. 3. (♭ sichtlich verirrt)
Ebenso, doch ohne ♭: Nr. 9. S.

**Takt 50.**



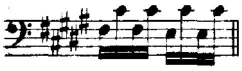
Nr. 8. 11. 12. 15. Die meisten Drucke.

𝄐 auf der Schlussnote: Nr. 14b

# PRAELUDIUM XVIII.

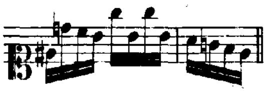
(Nach Nr. 14.)

Takt 6.



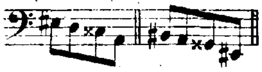
N. (vergl. Takt 22.)

Takt 12–13.



Nr. 4. Kr.

Takt 14. 15.

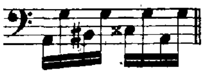


Nr. 4. 11. S.² P.

Takt 20.

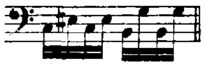
Nr. 4. Kr.

Takt 20.



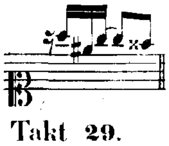
Nr. 4. 11. P. Kr.

Takt 22.



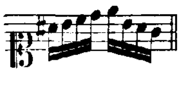
Nr. 4. 9 (radirt). 11 (♮ ausdrücklich). S.² P. Kr.

Takt 24.



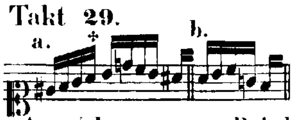
Nr. 4. 11. Mit Rücksicht auf Takt 50 könnte diese Bindung motivirt scheinen. Dort aber sind die rhythmischen Bedingungen dafür günstiger.

Takt 27.



Nr. 2. 3. 8. 9. 15. N. (Vergl. Fuga VIII. 33.)

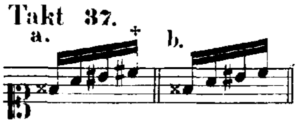
Takt 29.



a. Nr. 4. Kr. (*a* gemeint) In Nr. 8. 11 und 14 ist das erste *ais* erst nachträglich mit ♯ versehen.
b. Nr. 2. 3. 8. 15. S.¹ N. In Nr. 14 ist das ursprüngliche ♮ vor *gis* radirt.

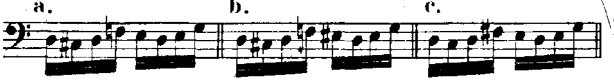
Anmerkung zu a. Bei der Entschiedenheit, mit welcher seit Takt 28 *a* sich tonisch festzusetzen strebt, ist vor der mit + bezeichneten Note wohl ein vergessenes ♮ zu supponiren, wodurch sich auch das sonst überflüssige ♯ vor dem folgenden *a* ganz ungezwungen erklären würde. Vielleicht möchte hier die Entscheidung zu Gunsten dieser Lesart zu treffen sein.

Takt 37.



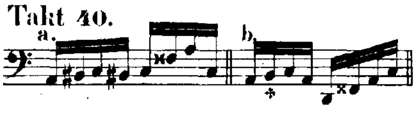
a. Nr. 14. Ebenso 2. 3. Aus dem Lapsus bei + entstand:
b. Nr. 8. S.¹ Vergl. Takt 39.

Takt 39.



a. Nr. 2. 3. 14. 15. (♯ für ×.) Ebenso, doch ×: Nr. 4. 9. Kr.
b. Nr. 8 (♯ vor *e* fremde Hand). Ebenso, doch × vor *e*: N.
c. Nr. 11 (*fis* gemeint). S. P. Cz. (Vergl. Fuga VIII. 39.)

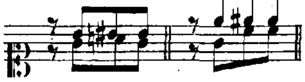
Takt 40.



a. Nr. 9. S.¹ N.
b. Nr. 4. 11. 15. S.² P. Cz.

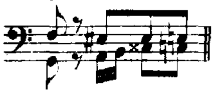
In den Drucken wird wieder, obgleich buchstäblich die Gestalt der betreffenden Handschriften copirt ist, nach heutiger Orthographie irrthümlich *his* gelesen. Wenigstens ist nirgends das erforderliche ♮ gesetzt.

Takt 44. 45.



Nr. 4.

Takt 49.



Nr. 4 (♮ vor *h* fehlt, wie in allen Handschriften). P. Cz.

### Verzierungen.

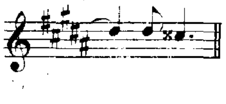
Nr. 4 und 14 haben die Vorschläge wieder mit Häkchen angedeutet, die von Nr. 8, wie in Prael. IV, als Legato-Bogen gedeutet sind. Nr. 2 und 3 haben Achtelnötchen. Die Dauer derselben ist hier wohl durchweg ein Achtel, sowie Takt 44 und 45 in gewöhnlichen Noten zeigen. Vergl. auch Prael. XII.

Takt 31 hat das Autograph und die besten Handschriften den Vorschlag nur beim zweiten Viertel. Bei der genauen Uebereinstimmung ist die Absichtlichkeit, das vierte Viertel schärfer markirt, ohne Vorschlag, hervorzuheben, wohl offenbar genug.

# FUGA XVIII.

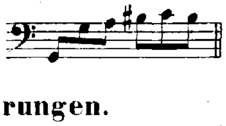
(Nach Nr. 4.)

Takt 60.



Br. 1. 2.

Takt 120.

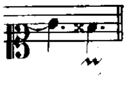


Nr. 8 (♯ fremde Hand). Cz.

### Verzierungen.

Takt 30 und 60 hat Nr. 4 das Zeichen: (Triller mit Nachschlag), das aber Takt 64 nicht wiederholt wird, obgleich dort der Nachschlag wohl noch nöthiger ist.

Takt 69.



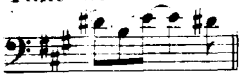
Nr. 2.

𝄐 auf der Schlussnote: Nr. 2. 3.

# PRAELUDIUM XIX.

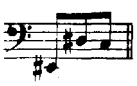
(Nach Nr. 14.)

Takt 8.



Nr. 4. 12. Br. 2. 3. Kr.

Takt 12.



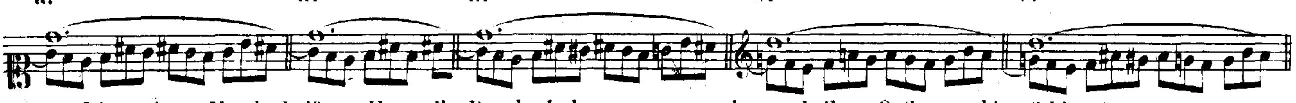
Nr. 9.

Takt 17.

Nr. 4.

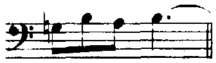
Takt 24.

a. a.* a.** b. c.



a. Die meisten Handschriften. Fast alle Drucke haben vergessen, das nach ihrer Orthographie nöthige ♯ vor *g* zu setzen.
a.* Nr. 14 (verschrieben).
a.** Nr. 8 (♯ und ♮ vor *g* von fremder Hand).
b. Br. 2. 3. — c. Cz.

Takt 28.



Nr. 8. 15. S.[1] N.

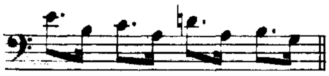
# FUGA XIX.

(Nach Nr. 14.)

Takt 3.

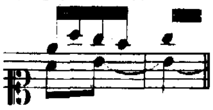
Nr. 4. 9. 11. 12. S.[2] Kr. (Siehe Fuga VI. 8.)

Takt 4.



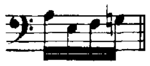
Br. 1—3. Zwischen dieser und der Lesart der meisten Handschriften, wie unseres Textes, kommen noch alle möglichen rhythmischen Combinationen vor. Ebenso Takt 10. 11. 13—15.

Takt 6—7.



Nr. 11. N. (Vergl. Fuga VIII. 10—11.)

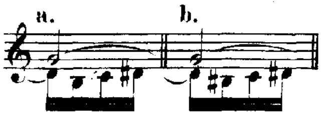
Takt 8.



Nr. 4. 9. 11. 12. S.[2] Kr.

Takt 12.

a. b.



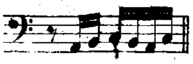
a. N. (verlesen). Br. 1.
b. Br. 2. 3.

Takt 13.

a. b.

a. Nr. 1. Kr.
b. Nr. 11. 12. S.[2]

Takt 16.



Nr. 1. 11. 12. S.[2]

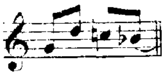
Takt 21. 28.

Nr. 4. Ein Irrthum ist bei der Folgerichtigkeit dieser Gestalt in beiden Takten wohl nicht vorauszusetzen. (Vergl. indessen Takt 17.)

# PRAELUDIUM XX.

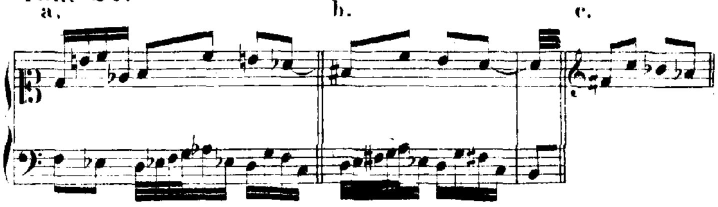
(Nach Nr. 4.)

Takt 23.



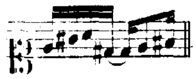
Cz.

Takt 24.



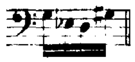

a. Nr. 11.
b. Nr. 2. 3. 8. 9. 15. 16. S.¹ N. Cz.
c. S.²

Takt 25.



Nr. 3. N. In Nr. 2. 11. 15 ist von fremder Hand ebenfalls ♯ zugefügt.

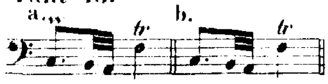
Takt 30.



Nr. 11. 13. S.² P. Cz.

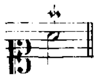
## Verzierungen.

Takt 16.




a. Nr. 4.
b. Die übrigen.

Takt 32.

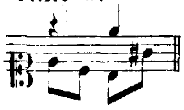


Nr. 2. 3, und ohne * im Basse.

# FUGA XX.

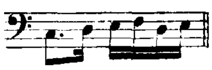
(Nach Nr. 2.)

Takt 6.



Nr. 4. 13. S.² P. In Nr. 11 durch Rasur entfernt.

Takt 6.

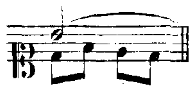


Nr. 4.

Takt 15.

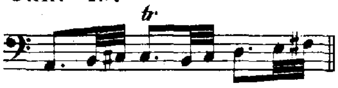
Nr. 4. 11. 13. S.² P.

Takt 17.



Nr. 4. 9. 11. 13. S.² P. Kr.

Takt 19.

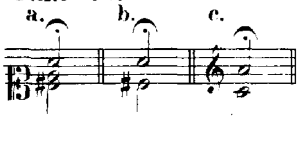



N.

Takt 27.

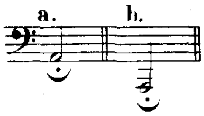
Nr. 4. 11. 13. S.² P. Kr.

Takt 28.




a. Nr. 11 (♯ fremde Hand).
b. Nr. 8. S.¹ N. Cz.
c. P.

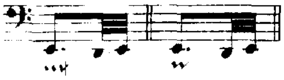
Takt 28.




a. Nr. 4.
b. P. Cz.

## Verzierungen.

Takt 28.

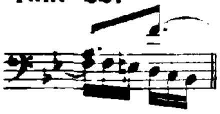



a. Nr. 2. 3 und 16. Nr. 11 hat das Zeichen correcter ohne den Querstrich (Nachschlag).
b. Nr. 4.

# PRAELUDIUM XXI.

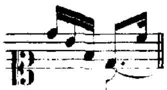
(Nach Nr. 14.)

Takt 22.



Die meisten Drucke.

Takt 34.

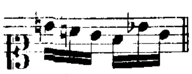


Nr. 4. Kr. In Nr. 11 vor einer Rasur wohl ebenso.

Takt 36.

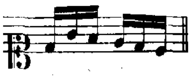
Nr. 4. 11. S.² Kr. (vergl. Takt 34.)

Takt 40.



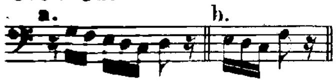
Nr. 4.

Takt 45.



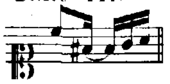
Nr. 4. 11.

Takt 46.



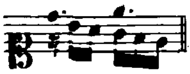
a. Nr. 14. Ebenso: Nr. 2. 3. 8. 9. 15. S.¹ N.
b. Nr. 4. 11. 12. S.² P. Cz. Kr. (Offenbar richtig.)

Takt 47.



Nr. 8. 9. 12. 15.
Die meisten Drucke.

Takt 49.

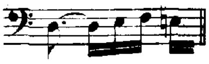


Nr. 4.

Takt 56.

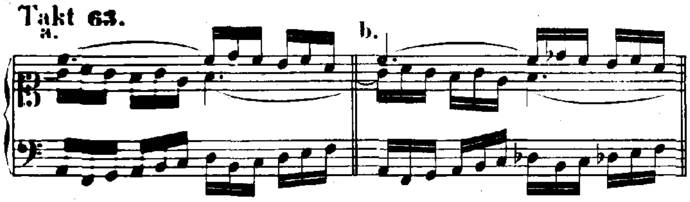
N.

Takt 59.



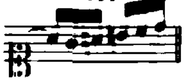
Nr. 11. 12.

Takt 63.



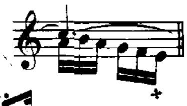
a. Nr. 4. 11. S.²
b. Nr. 12. P. Cz.

Takt 67.



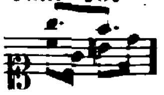
Nr. 4. 11. 12. S.² Kr.

Takt 68.



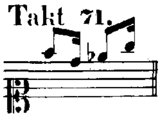
Von den Drucken liest nur Cz. und Kr. richtig *cis*.

Takt 70.



Nr. 4. 12. Nr. 11 nach
Rasur verbessert.

Takt 71.



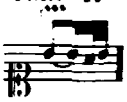
Nr. 8 (fremde Hand ausdrücklich ♭). 15. S.

Takt 74.

Cz.

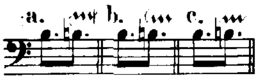
## Verzierungen.

Takt 7.



Nr. 2. 4.

Takt 26.



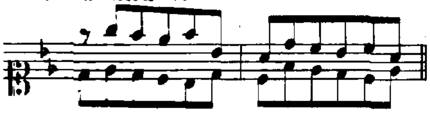
a. Nr. 4. 14.
b. Nr. 11.
c. Nr. 2. 3.

Das Zeichen bei a. ist wohl irrthümlich, da durch seine Ausführung offene Octaven zum Basse entstehen. Vergl. Theil I. Fuga VIII. 74.

# FUGA XXI.

(Nach Nr. 2.)

Takt 5 und 6.



Nr. 4. 11. 12. S.² P.

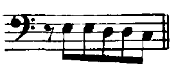
Takt 19.

Nr. 4. 11. 12. S.²

Takt 22.

Nr. 4. 9 (nach Rasur).
11. 12. S.² P. Cz. Kr.

Takt 38.



Nr. 4. 11. 12. Kr.

Takt 78.

Nr. 4. 11? 12. N. Kr. (Das *c* passt wohl besser zu dem erhöhten *e*. als das *b*.)

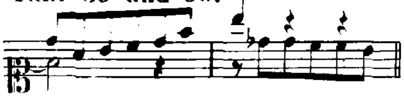
Takt 87.

S.² Cz. (Nr. 11 vor Rasur ebenso.)

Takt 88.

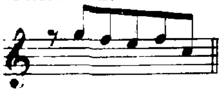
a. Nr. 4. Kr.
b. Nr. 11. 12. S.² P. Cz.

Takt 89 und 90.



Nr. 4. 11. 12. S.² P. Cz. Kr.

Takt 91.

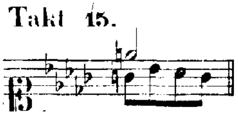


Br. 2.

# PRAELUDIUM XXII.

(Nach Nr. 14.)

**Takt 15.**

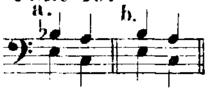


Nr. 4 (irrthümlich). Siehe Takt 69.

**Takt 16.**

Nr. 4. 8. 11. 12. Alle Drucke.

**Takt 19.**

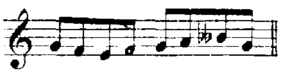



a. Nr. 14. 8. (♭ gemeint.)
b. Nr. 2. 3. 9. 16. (Vergl. Prael. XVII. 74.)

**Takt 44–47.**

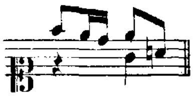
Nr. 9 und die meisten Drucke haben, wie bei dem ähnlichen Motive Theil I. Fuga IV, hier und an anderen Stellen zwischen zwei gleichstufigen Noten ungehörige Bindungen zugefügt.

**Takt 79.**



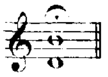
P.

**Takt 81.**



Nr. 4. 11. S? Kr.

**Takt 83.**



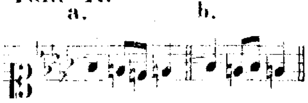
N. P. Cz.

Ohne 𝄐 auf der Schlussnote: Nr. 4.

# FUGA XXII.

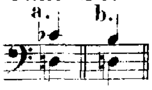
(Nach Nr. 4, vergl. mit 2. Von Takt 83 an nach Nr. 14.)

**Takt 17.**



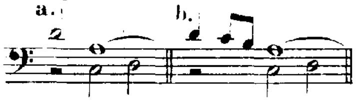

a. Die meisten Handschriften und alle Drucke.
b. Nr. 4.

**Takt 22.**



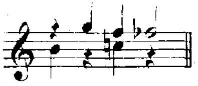

a. Nr. 4. 11. 12. S? Kr.
b. Die übrigen.

**Takt 33.**



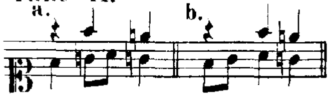

a. Nr. 4. 11. 12. S? P. Cz.
b. Die übrigen.

**Takt 38.**



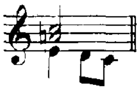
S! N.

**Takt 41.**



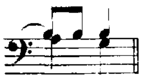

a. Nr. 4. 11. Kr.
b. Die übrigen.

**Takt 45.**



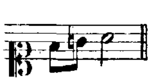
Br. 1. 2.

**Takt 49.**



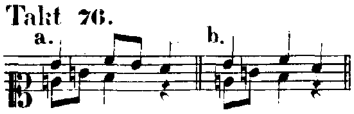
Nr. 8. S! P.

**Takt 64.**



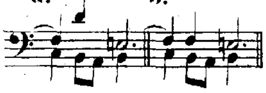
Nr. 8 (♮ fremde Hand). Die meisten Drucke.

**Takt 76.**



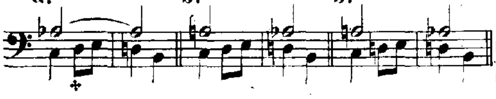

a. Nr. 4. 11. 12. Kr.
b. Die übrigen.

**Takt 77.**



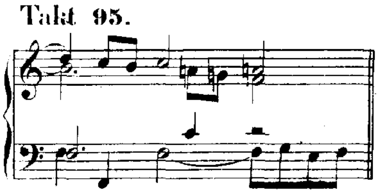

a. Nr. 4. 11. 12. S? Kr.
b. Die übrigen.

**Takt 92.**




a. Nr. 2–4 (♯ vergessen).
b. Nr. 11!
b*. Nr. 12. S?!

**Takt 95.**



Die meisten Drucke.

Den Schluss Moll: P.

## Verzierungen etc.

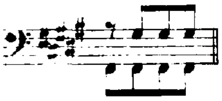
Nr. 4 hat in Takt 100 keine Verzierung.

Ohne 𝄐 auf der Schlussnote: Nr. 2–4.

# PRAELUDIUM XXIII.

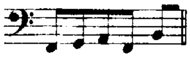
(Nach Nr. 14.)

**Takt 35.**



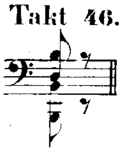
Nr. 4. 11. S.² P. Cz. Kr.

**Takt 45.**



Nr. 4. 11. S.² P.

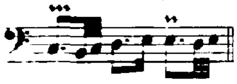
**Takt 46.**



P. Cz.

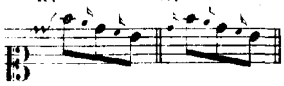
## Verzierungen.

**Takt 2.**



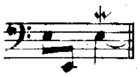
Nr. 2. 4.

**Takt 23.**



a. Nr. 4. Vergl. Fuga XVI. 83; Theil I. Fuga III. 13.
b. Nr. 3.

**Takt 43.**

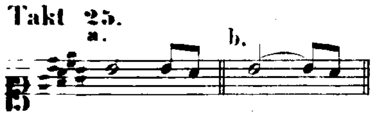


Nr. 4.

# FUGA XXIII.

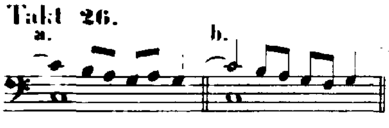
(Nach Nr. 2, vergl. mit 4.)

**Takt 25.**



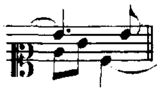
a. Nr. 4. 8 (⌒ von fremder Hand). Kr.
b. Die übrigen. (Vergl. Prael. XI. 15. 71.)

**Takt 26.**



a. Nr. 4.
b. Die übrigen.

**Takt 51.**

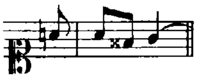


Nr. 4. 11 (♯ nachträglich). (Vergl. Prael. IV. 20.)

**Takt 51—52.**

Nr. 2—4 (⌒ vergessen).

**Takt 52—53.**



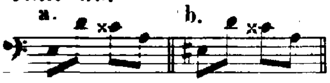
Nr. 2. 3.

**Takt 69 und 70.**

a. Nr. 4. Kr.
b. Die übrigen Handschriften. S. P. Cz.
c. N.

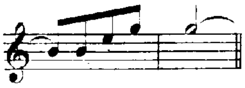
**Anmerkung zu b.** Diese Lesart ist wohl aus einem ähnlichen Irrthum entstanden, wie die in Fuga VIII. 39 besprochene.

**Takt 69.**



a. N.
b. Br. 1—3.

**Takt 76—77.**



S.¹ N. P. Cz.

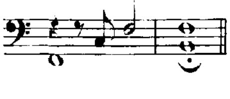
**Takt 87.**

In einigen Drucken ist auf solche Weise die Kreuzung der Stimmen unbeachtet geblieben.

**Takt 100—101.**

Nr. 2. 3. 11. 15 haben gar keine Bindung. Die übrigen haben alle *d—d* und *eis—eis* gebunden.

**Takt 103—104.**



Nr. 2. 3. 12. Kr. Alle übrigen Bindung.

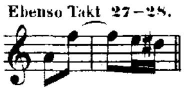
# PRAELUDIUM XXIV.

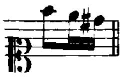
(Nach Nr. 2.)

Bei Nr. 4 sind je zwei Takte in einen zusammengezogen, und die geschriebene Währung jeder Note beträgt nur die Hälfte; mithin erscheinen die Viertel als Achtel, die Achtel als Sechzehntel etc. Wenn man diese Gestalt als die ursprüngliche gelten lässt, so erklärt sich aus der zur bequemeren Uebersicht vorgenommenen Theilung eines Taktes in zwei, sowie aus der Verdoppelung der Noten die Veränderung des Vierviertel-Taktes in den Allabreve-Takt von selbst. Diesen letzteren haben: Nr. 2. 3. 8. 15 wie auch: S.[1] N. P. richtig vorgezeichnet.

Takt 24.
a. b.

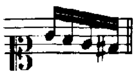
a. Nr. 4. 11. S.[2] Kr.
b. Nr. 9 (nach Rasur).

Takt 26—27.
Ebenso Takt 27—28.

Br. 2.

Takt 27.

Nr. 15. N.

Takt 47.

Nr. 11. S.[2] P. Kr.

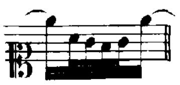
Takt 50.

Nr. 8 (? fremde Hand).
Die meisten Drucke.

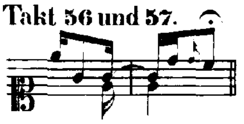
Takt 53.

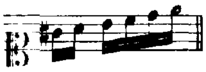
Nr. 8 (fremde Hand).

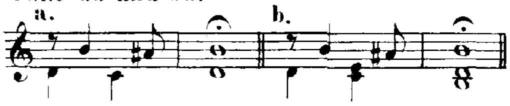
Takt 53.

Nr. 9.

Takt 56.

Nr. 4. Kr.

Takt 56 und 57.

Nr. 4. 11. S.[2]

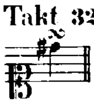
Takt 62.

Nr. 8. 9. 15. S.[1] N.

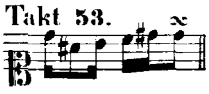
Takt 65 und 66.
a. b.

a. P.
b. Cz.

## Verzierungen etc.

(Nach Nr. 2, vergl. mit 4.)

Ohne Tempobezeichnung: Nr. 4.

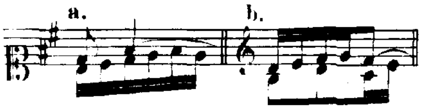
Takt 32.

Nr. 2. 3.

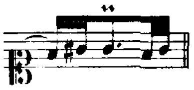
Takt 53.

Nr. 4. Ausser diesem Doppelschlag und dem Vorschlag in Takt 57 hat Nr. 4 weiter keine Manier angegeben; ebensowenig ist in dieser Handschrift ein Staccato bemerkt.

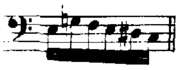
Ohne 𝄐 auf der Schlussnote: Nr. 4.

# FUGA XXIV.

(Nach Nr. 2.)

Takt 16.
a. b.

a. Nr. 4. 11. 12. P.
b. Cz.

Takt 21.

Nr. 4. 11. 12. S.[2] P. Cz.

Takt 23.

Nr. 12. Br. 2. 3.

Takt 52.

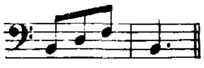
Nr. 8 (fremde Hand).
(Vergl. Takt 94).

Takt 80.

Nr. 8. 15.
Die meisten Drucke.

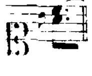
Takt 94.

Nr. 12.

Takt 99 und 100.

Nr. 4. 11. 12. S.[2] Kr.

Schluss Moll: Nr. 4. P.

## Verzierungen.

Takt 46.

Nr. 2. 3.— Nr. 4 hat weder diesen Vorschlag, noch den am Schlusse.

𝄐 auf der Schlussnote: Nr. 3.